cut M 2

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANUARIO MUSICAL

Volumen XIV

(1959)

BARCELONA, 1959

SHL
WITHDRAWN
LIBRARY

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

BARCELONA : EGIPCIACAS, 15

PUBLICACIONES

I. — MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

1. **La Música en la Corte de los Reyes Católicos.** Vol. I. *Polifonía religiosa.* Por HIGINIO ANGLÉS, Director del I. E. de Musicología. Madrid, 1941, 2.ª ed. Barcelona, 1960 (154+182 págs.).

2. **La Música en la Corte de Carlos V,** con la transcripción del *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela,* de LUYS VENEGAS DE HENESTROSA (Alcalá de Henares, 1557). Por H. ANGLÉS, Director del I. E. de M. Barcelona, 1944. (205+217 págs.)

3. **Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela,** de LUYS DE NARVÁEZ (Valladolid, 1538). Transcripción y estudio por E. PUJOL, colaborador del I. E. de M. Barcelona, 1945 (59+91 págs.)

4. **Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco,** de JUAN VÁZQUEZ (Sevilla, 1560). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Barcelona, 1946. (48+227 págs.)

5. **El Cancionero Musical de Palacio** (siglo XV). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Vol. I. Barcelona, 1947.(45+250 págs.)

6. **Facultad orgánica,** de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (Alcalá de Henares, 1626). Transcripción y estudio por S. KASTNER, colaborador del I. E. de M. Vol. I. Barcelona, 1948. (76+209 págs.)

7. **Tres libros de música en cifra para vihuela,** de ALONSO MUDARRA (Sevilla, 1546). Transcripción y estudio por E. PUJOL, colaborador del I. E. de M. Barcelona, 1949. (96+135 págs.)

8. **Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.** Ms. Bibl. Medinaceli, sign. n.º 13230. Transcripción y estudio por M. QUEROL, Secretario del I. E. de M. en Barcelona. Vol. I. Barcelona, 1949. (56+135 págs.)

9. **Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.** Vol. II. Transcripción y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1950. (26+154 págs.)

10. **El Cancionero Musical de Palacio.** Vol. II. Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Barcelona, 1951. (34+210 págs.)

11. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. I : *Missarum Liber I* (Roma, 1544). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1952. (73+314 págs.)

12. **Facultad orgánica,** de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (Alcalá, 1626). Transcripción y estudio por S. KASTNER. Vol. II. Barcelona, 1952. (32+276 páginas.)

13. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. II : *Motetes I-XXV.* Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1953 (38+202 págs.)

14. **El Cancionero Musical de Palacio.** Vol. III. Estudio preliminar por JORGE RUBIÓ. Introducción y edición crítica de los textos literarios por JOSÉ ROMEU FIGUERAS. (En prensa.)

15. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. III. *Missarum Liber II* (Roma, 1544). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1954. (42+192 págs.)

16. **Opera Omnia,** de FRANCISCO GUERRERO. Vol. I : *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589). 1.ª parte. Transcripción por V. GARCÍA. Revisión y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1955. (47+125 págs.).

17. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. IV. *XVI Magnificat* (Venecia, 1545). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1956. (67+132 págs.)

18. **Romances y Letras a tres voces** (S. XVII). Ms. 1370-1372, Bib. Nac. Madrid. Transcripción y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1956. (55 + 126 págs.)

19. **Opera Omnia,** de FRANCISCO GUERRERO. Vol. II. *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589), 2.ª parte. Transcripción por V. García. Revisión y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1957. (21 + 78 págs.)

(Sigue en la 3.ª página de cubierta)

BARON

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANUARIO MUSICAL

Volumen XIV

(1959)

BARCELONA, 1959

DEPÓSITO LEGAL. B. 12903 - 1960

Casa Provincial de Cari
Imprenta - Esc

El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales

I

Por HIGINIO ANGLÈS,

Estudiando el repertorio de los trovadores provenzales y franceses nos encontramos con diversos tipos de melodías que acaso pueden reducirse a tres grupos : El primero está formado por melodías inspiradas en el canto litúrgico de la Iglesia latina o que contienen ciertos elementos del mismo. El segundo lo integran melodías que se inspiran en las tonadas del folklore tradicional de los pueblos o que presentan analogías con la canción popular; incluso es posible que algunas de éstas no sean más que tonadas preexistentes provenientes de cantares antiguos. El tercer grupo comprende las tonadas nuevas, muy distintas de las de los dos grupos primeros con los cuales apenas presentan relación alguna.

Como conclusión al estudio que en 1926 había hecho sobre las tonadas de los trovadores provenzales, cuyas tonadas había transcrito todas en ritmo modal, me había dado este resultado que expuse en mi edición de las 48 melodías del trovador provenzal Guiraut Riquier.[1] Actualmente, después de transcribirlas de nuevo variando mucho su ritmo, me ratifico en las ideas expuestas en aquella monografía.

Si recordamos que durante la época medieval el canto monódico de la liturgia latina se oía por doquier en los templos de Europa y que el canto popular legado por tradición oral constituía la música natural de cada pueblo y de cada cultura, es cosa muy lógica que los trovadores recordaran de memoria tonadas litúrgicas y otras del folklore tradicional y que al escribir tonadas nuevas éstas se resintieran más o menos de unas y de otras. Es asimismo cosa muy natural que en la canción trovadoresca provenzal figuren elementos de la monodía litúrgica antigua y del canto tradicional de los países en los cuales los trovadores desplegaron su actividad poéticomusical. Es también muy lógico que en el fondo musical conservado de los trovadores figuren muchas tonadas inventadas de nuevo por ellos mismos o por sus juglares, si tenemos en cuenta que los tratados de poética cuidaban de especificar que la mayor parte de las formas poéticas exigían ser cantadas con «so novell»

1. Cf. *Estudis Universitaris Catalans*, XI (Barcelona, 1926), pág. 18 del tiraje aparte.

y que los trovadores se tenían por muy pagados de saber inventar tonadas nuevas. Es éste un hecho que contrasta grandemente con el de los artistas del canto sagrado, los cuales no se atrevían mucho a enriquecer con tonadas nuevas el repertorio sagrado del templo, sino que se limitaban a adoptar melodías «tipo» preexistentes para cantar textos nuevos.

A propósito de este punto, el anónimo catalán del siglo XIII, en su *Doctrina de compondre dictats*,[2] al hablar de la «canço», la cual

«...deu parlar d'amor plazenment»

declara que su melodía debe ser nueva, la más hermosa posible:

«...e dona li so noveyl ço pus bell poras».

El «vers» exige también que sea compuesto

«...ab so novell tota vegada»

El «lays» que tanto recuerda la forma de secuencia litúrgica, debe ser escrito

«...ab so novell e plazen, o de esgleya o d'autra manera».

El «sirventz» o sirventés,

«...potz lo far en qualque so te vulles, e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canço. E deus lo far d'aytantes cobles com sera lo cantar de que pendras lo so».

La «retronxa» o retroenxa

«...deu haver quatre cobles e so novell tota vegada».

La «pastora» de la cual la canción popular catalana ha conservado tonadas deliciosas en el folklore tradicional, afirma el anónimo catalán que

«...es clara assatz d'entendre, e potz li fer sis o vuit cobles, e so novell o so estrayn ya passat».

«Si vols fer dança ..... deus li fer de deutz iij cobles e no pus, e respost, una o dues tornades, qual te vulles; totes vegades so novell.»

El «plant» se puede cantar

«...en qual so te vulles, salvant de dança».

«Si vols fer alba ..... potz hi fer aytantes cobles com te vulles, e deus hi fer so novell».

Es esta la canción que

«...se deu pus dir en l'alba que de dia».

Para la

«...gayta ..... potz hi fer aytantes cobles com te vulles, e deu haver so novell».

2. Cf. P. MEYER, *Romania*, VI (1877), pág. 355; J. BECK, *Die Melodien der Troubadours* (Strasburg, 1908), pág. 193; H. ANGLÉS, l. c., pág. 19, y *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935), páginas 341 ss.

La «estampida»

«...deu haver quatre cobles e responedor, e una o dues tonades, e so novell».

Al

«...sompni ..... potz hi far cinch o sis cobles, e so novell».

«Si vols far gelozesca ..... deu haver responedor, e quatre cobles, e una o dues tonades, e so noveyll o estrayn ya feyt.»

Para hacer un «discort» aconseja

«...que en lo cantar lla hon lo so deuria muntar, qu'il baxes. E fe lo contrari de tot l'altre cantar».

«Si vols fer cobles esparses, potz les fer en qual so te vulles, e deus seguir les rimas del cant de que trayras lo so.»

«Si vols fer tenso, deus la pendre en algun so que haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no.»

Cabe observar que el autor nada indica sobre el ritmo ni sobre el compás de las diversas formas poéticomusicales que describe. Es asimismo muy curioso el empeño que tiene en observar cuando una pieza exige melodía nueva, y cuando puede cantarse con una tonada conocida y preexistente. Por lo común aconseja que todas las formas sean cantadas con melodía nueva, menos el «lay», el «sirventés», la «pastora», la «gelozesca», las «cobles esparses», la «tenso», que pueden también ser cantadas con tonada preexistente. Estudiando el repertorio de las melodías trovadorescas conservadas nos hace el efecto que las reglas que da el anónimo catalán del siglo XIII, por lo que se refiere a las tonadas, o no se practicaban mucho, o bien eran formuladas muy libremente.

Es asimismo muy interesante el recordar que nuestro anónimo habla después sobre el carácter musical de algunas piezas, por cuanto escribe:

«...Cançó es appellada cançó per ço con es causa naturalment pausada en manera de cantar...»

«Lays es appellat per ço lays quis deu far ab gran contriccio, e ab gran moviment de cor vers Deu o vers aquellas causas que volrras parlar.»

«Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes...»

Ello indica que esta forma tenía que considerarse siempre como un contrafáctum.

«Dansa es dita per ço com naturalment la ditz hom dança[n] o bayllan, car deu [aver] so plasent; e la ditz hom ab esturment, e plau a cascus que la diga o la escout.»

Es muy de notar que la única forma, que según nuestro anónimo exige siempre ser acompañada de un instrumento musical, sea la danza, cuya melodía debe ser placentera para quien la canta lo mismo que para quienes la escuchan.

«Stampida es dita per ço stampida cer pren vigoria en contan o en xantan pus que null autre cantar.»

Estudiando el cancionero popular español puede observarse como en él figuran también tonadas que ofrecen analogías muy pronunciadas con las del canto litúrgico, mientras que otras presentan un substrato de canto popular antiquísimo. En el mismo aparecen, en cambio, ejemplos que se alejan ya mucho del tipismo de las primeras y del carácter de las segundas, señal evidente de que su composición es mucho más tardía, por no decir mucho más moderna.

El problema de las tonadas de tipo popular que figuran en el fondo del legado musical de los trovadores provenzales reviste una importancia especial para nuestra península, dada la actividad que ellos ejercieron en las casas reales y señoriales de Cataluña-Aragón, de Galicia, Castilla y León. Lo mismo podemos decir del substrato popular que rezuman las tonadas de las cantigas de amigo y muchas de las melodías de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio.

Si nos fijamos en la diversidad tan pronunciada que existe entre las melodías de los tres grupos, salta a la vista una diferencia muy notable entre las mismas. A mi juicio son sin duda las melodías del segundo grupo las que más entran y gustan incluso en nuestra época. En esta ocasión me limito a exponer algunos problemas sobre las mismas y a observar que estas tonadas de tipo popular son mucho más numerosas e interesantes de lo que hasta aquí podía presumirse. Los ejemplos que a continuación presento son el mejor exponente de cuanto venimos diciendo.

* * *

Al editar juntamente con mi venerado Maestro don Felipe Pedrell, en 1921, *Els Madrigals i la Missa pro Defunctis* de Joan Brudieu, maestro de capilla de La Seo de Urgel desde 1539 († 1591), hice un análisis melódico de los madrigales y de la misa : este análisis me permitió descubrir que algunas frases de diversas piezas recuerdan tonadas que en tiempos de Brudieu eran ya muy conocidas y que ofrecen estrecha analogía con canciones populares recogidas por mi mismo durante mi juventud. En aquel estudio edité varias de estas tonadas populares que confronté con las frases melódicas de los referidos madrigales.[3]

En el susodicho estudio sobre las melodías provenzales de Guiraut Riquier hice hincapié, en 1926, en el hecho de que algunas tonadas de los trovadores provenzales ofrecían un tono delicioso como de canción popular; entre las mismas melodías de Riquier, a pesar

3. En «Publicacions del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya», I (Barcelona, 1921), pág. 119 ss.

de que son por lo común cargadas de melismas, figuran algunas que bien merecen la atención de los especialistas de la canción tradicional de los pueblos.[4]

En mi edición de *El Códex Musical de Las Huelgas*, en 1931, pude señalar algunas secuencias del Cister de Castilla conservadas con notación mensural, cuyas melodías respiran aún hoy día la frescura y la espontaneidad de la canción popular castellana.[5] Insistí sobre este punto del elemento popular que ofrecen algunas tonadas de los trovadores provenzales en 1935. Por primera vez en el campo de la etnografía musical comparada me fue posible demostrar que la canción catalana *El pare i la mare* recuerda y ofrece analogía muy estrecha con la canción *No puesc sofrir qu'a la dolor*, de Guiraut de Borneill; es asimismo curioso el caso de que esta misma tonada fué cantada unos años más tarde por Peire Cardenal en su *Ar tal puesc yeu lauzar d'amor.*[6] Durante la guerra civil de España, en 1937, pude estudiar de nuevo en Munich (Nymphenburg) el legado musical de los trovadores provenzales. Conservo aún las notas y observaciones que para mi uso escribí a la sazón al transcribir de nuevo y estudiar una por una tales melodías que distribuí asimismo en tres grupos. A raíz de mi edición *La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. II, en 1943, me fue posible ahondar este problema de las tonadas de carácter popular en la lírica medieval española. En varios estudios, conferencias y comunicaciones leídas en los Congresos Internacionales de Musicología puse de relieve la riqueza de tonadas de estilo popular que figuran en el repertorio alfonsino.[7] Más recientemente, en 1958, con ocasión de publicar el estudio crítico de mi edición de las referidas Cantigas, he podido aducir diversas tonadas alfonsíes que presentan analogías con varias melodías del fondo monódico de la liturgia latina y del cancionero popular de Cataluña.[8] En la seguda parte, *Las melodías hispanas y la monodia lírica europea de los siglos XII y XIII* he publicado una serie de melodías provenzales, algunas de las cuales ofrecen un tono marcadamente de canción popular.[9]

En esta ocasión quiero ir más lejos, afirmando que en el repertorio de la lírica musical cortesana del Medievo, el recuerdo de tonadas de aire popular abunda mucho más de lo que los especialistas en la etnografía musical comparada habían podido presumir. Ha sido ésta una cuestión que llamó particularmente mi atención desde los días que tuve la suerte de trabajar al lado del venerado maestro Fr. Ludwig, en 1924, en Göttingen. A la sazón,

4. Cf. H. ANGLÈS, *Les melodies del trobador Guiraut Riquier*, págs. 20 ss. del tiraje aparte.
5. *El Còdex Musical de Las Huelgas*, en «Biblioteca de Catalunya. Publicacions del Departament de Música», VI, vol. I, págs. 164 ss. y n.s 55 ss.
6. *La Música a Catalunya*, pág. 396.
7. Vol. II, pág. 5 ss. y 12 ss. y el volúmen respectivo de los Congresos Internacionales de Musicología celebrados en Basilea)1949), en Viena (1955) y en Colonia (1958).
8. *La Música de las Cantigas del rey Alfonso el Sabio*, III, Primera parte (Barcelona, 1958), pág. 243 ss.
9. *La Música de las Cantigas del rey Alfonso el Sabio*, III. Segunda parte, Parte Musical, Sección VII.

al transcribir las melodías provenzales y francesas, me di cuenta de que el recuerdo de tonadas populares en la música trovadoresca es más rico de lo que se presumía; causa por la cual había expuesto a mi maestro en diversas ocasiones mis ideas y mis preocupaciones sobre este particular. «Es verdad — le decía — que algunas de estas tonadas, cantadas con ritmo modal, incluso cantadas con el sistema ideado por H. Riemann, parecen melodías populares; con todo, si pudiéramos variar más su ritmo, estoy convencido de que el tono popular de las mismas se destacaría mucho más.» Mi preocupación subía de punto al observar que si bien algunas melodías de tipo silábico o neumático, cantaban muy bien transcritas con ritmo de I o de II modo, las transcritas con ritmo dactílico de III modo se presentaban por lo común lánguidas y sin vida alguna. No sé lo que pasa con este ritmo aplicado a tonadas trovadorescas ; mientra las piezas del cancionero tradicional de Cataluña, de Asturias o de Castilla que cantan con el compás de 6/8 son, por lo común, deliciosas en todos sentidos, las melodías trovadorescas, cantadas en compás de 6/8 (o 3/2), resultan muchas veces amorfas, sosas, sin vida alguna, faltadas de gusto artístico.

Por primera vez en la historia de la musicología moderna edité en 1935 algunas melodías provenzales con ritmo modal *mixto*,[10] es decir, con ritmo que combina dos modos en la misma pieza. A manera de ensayo, publiqué otras con ritmo binario, si bien en sentido muy diverso del que había ideado H. Riemann.[11] Mi nuevo procedimiento, si bien fue saludado y admitido por muchos, no convenció a todos, a pesar de que con este nuevo procedimiento de transcribir las melodías antiguas, se vislumbraba ya mejor el tono popular de las mismas, si realmente existía.[12]

* * *

La lírica provenzal cortesana fue escrita para ser cantada, y cantada con gusto y arte refinados. Esta lírica musical no apareció de repente, como por encanto, sino que tuvo unos precedentes más o menos remotos. Si bien una parte de estos precedentes musicales nos queda desconocida, se conserva otra parte en el repertorio monódico de la liturgia latina, principalmente en los himnos, en algunos cantos del *Kyriale Romanum*, en algunas secuencias, principalmente en aquellas de la época de transición y de la época de Adam de St. Victor, en algunos conductus, etc. Esta parte conservada de la monodía antigua nos ofrece con frecuencia un arte depurado, de técnica refinada y de gusto exquisito.

La lírica provenzal fue escrita para ser cantada ante la nobleza, ante el pueblo y en

10. Cf. mi *La Música a Catalunya*, págs. 353 ss.
11. Cf. ibídem, págs. 380 ss.
12. Fr. Gennrich, «*Zeitschrift für roman. Philologie*,» LVI (1936), págs. 31 ss.; G. Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médicine H. 196...*, I (Würzburg, 1938), páginas 157 ss.

los mismos actos del culto sagrado. Si atendemos al hecho de que la nobleza, el pueblo y los mismos fieles estaban acostumbrados, como indiqué ya, a oir las tonadas del folklore conservadas por tradición oral, muchas de las cuales se aprendían de memoria y retransmitían de generación en generación, es muy natural que las melodías trovadorescas ofrecieran cierta analogía con las tonadas que ellos tanto amaban y recordaban. Se comprende también que los trovadores que más contacto habían tenido con las ceremonias y la vida del culto religioso, acaso sin darse cuenta, escribieran tonadas de carácter más o menos religioso. Ante las melodías del tercer grupo, que tanto se apartan de las del pueblo y de las del templo, siempre he tenido la impresión como si ellas hubieran sido compuestas más en vistas a los intelectuales y hombres cultos, que en vistas al pueblo y a la gente humilde.

Si, pues, la lírica cortesana medieval fue escrita para ser cantada, no podemos imaginar que sus tonadas hubieran sido concebidas y ejecutadas sin vida y tan sosas como aparecen en muchas de las transcripciones editadas hasta aquí. La causa de que ellas se presenten tan faltadas de gusto y de emoción, no será objetiva, es decir, no será debida a su construcción intrínseca, sino que acaso debemos buscarla en la falta de un ritmo y de un movimiento apropiados para cantarlas con gracia y con donaire. Ello no quiere decir que *todas* tengan que ser concebidas y escritas con miras al gusto moderno, pero sí que podemos afirmar que muchas de ellas, por no decir la mayoría, estaban compuestas con técnica refinada y con gusto exquisito. No obstante, a pesar de darles muchas vueltas por encontrar un ritmo y una gracia más simpática, quedan algunas, por no decir muchas, que se presentan sin color y sin vida; es lo mismo que acontece en muchas piezas del repertorio litúrgico de la Iglesia latina. Lo que no podemos comprender es que ellas, principalmente las de los trovadores provenzales, aparezcan por lo común sin gracia alguna, si hemos de dar fe a las versiones publicadas. Ello nos señala a priori que la causa de tan poca gracia debemos buscarla en la manera de interpretarlas hoy día. Es necesario, pues, buscar otros caminos para transcribirlas y continuar el estudio de tales melodías prescindiendo de sistemas apriorísticos más o menos científicos. Y puesto que hasta ahora, más que estudiar la notación con la cual llegan copiadas estas melodías, se discutían los problemas del texto poético y de la métrica, me limitaré aquí a presentar algunos ejemplos prácticos transcritos siguiendo fielmente la notación musical de cada una.

Hasta aquí, los copistas de la música para voces fueron considerados por lo común como hombres técnicos en la notación mensural del siglo XIII, mientras que los amanuenses que copiaron el incomparable repertorio de la monodía cortesana medieval eran considerados como ignaros en este punto. A la vista de la notación musical de los cancioneros provenzales y franceses nos habíamos figurado que nos faltaba la clave para transcribir rítmicamente bien sus tonadas; sólo unas pocas canciones francesas, generalmente de tipo

silábico o semisilábico, se presentaban con notación mensural lógica y muy consecuente, y ésta señalaba siempre un ritmo modal ternario. A falta de una notación apta se acudió al estudio indirecto, sirviéndose de la métrica de los textos; se acudió también a la comparación de los *contrafacta*, y cuando una melodía francesa o provenzal aparecía en una composición polifónica medieval, copiada con notación mensural-modal, se creía que el ritmo de la pieza polifónica, era el único que podía servir para una pieza similar de carácter monódico.

Ello me intrigó mucho durante largos años, y siempre tuve la impresión que este camino no era el ideal ni el más seguro. Para el estudio del ritmo de la canción popular antigua a nadie se le ocurrió buscarlo, como fuente segura, en la polifonía sagrada o profana de los siglos XV-XVII. Sería sin duda un poco absurdo de que alguien, para conocer cómo se cantaba un romance español antiguo, estudiara el *Cancionero Musical de Palacio* y pretendiera cantar monódicamente siguiendo fielmente el ritmo que el compositor de la polifonía elaboró en vistas al contrapunto, a la armonía y al sentimiento que él quería imprimir en su música. Tal estudio puede servirnos, sí, para fijar más o menos una melodía, pero nunca para establecer su ritmo original. Es lo mismo que pasa con el canto litúrgico : para el estudio del ritmo del canto gregoriano a nadie se le antojó estudiar la polifonía primitiva escrita sobre una tonada litúrgica, ni siquiera aquella en la cual el discantus canta con el mismo ritmo libre del canto sagrado que sirvió como de fundamento de la pieza.[13]

En los cancioneros provenzales y franceses figuran melodías que se repiten en otros cancioneros cantando el mismo texto, pero con variantes muy pronunciadas; otras veces, una misma melodía se presenta tan cambiada, que ya casi no puede decirse sea la misma. Ante casos tan singulares, es justo pensar que una melodía idéntica, o por lo menos similar, o incluso muy cambiada, tal como se presentan en los cancioneros, copiada con notación modal, no fue cantada por doquier con el mismo ritmo. Es un hecho muy repetido en la canción popular del folklore tradicional que una misma melodía viene cantada con un compás muy cambiado, siguiendo la costumbre de las diversas regiones, según el tiempo y ocasión en que se canta, y singularmente siguiendo la idiosincrasia y el sentimiento personal de los diversos cantores del pueblo que la retransmiten. Todo nos induce a creer que lo mismo acontecía en la Edad Media. No sería cosa sorprendente que una tonada que en un manuscrito se presenta copiada con notación que señala un ritmo modal y en otro codice se copia con notación «cuadrada». o sea «no modal», pudiera esta última cantarse con ritmo binario y ternario no modal, muy diverso del primero. Este caso que en la polifonía (como ocurre en algún ejemplo polifónico de *Las Huelgas*) es y debe considerarse como desfigurativo del ritmo original en sentido peyorativo, no creo pueda tener el mismo significado cuando

13. Cf. mi *Huelgas*, III, n.º 1, donde edito el Kyrie *Cunctipotens* a dos voces de Milán y de Compostela.

lo encontramos verificado en el campo de la canción popular conservada por tradición oral y en la monodía medieval.

Empeñarse en considerar la polifonía de Notre-Dame y la del Ars antiqua como modelo único para el ritmo de la monodía antigua, es olvidar que la polifonía era una música científica elaborada siguiendo unos principios técnicos, sea para su composición, sea para su notación y su ritmo, mientras que en la monodía nos encontramos ante un arte más espontáneo, más popular, sin trabas técnicas y teorías rítmicas apriorísticas. Si nos fijamos bien en la evolución de la polifonía de fines del siglo XII y del siglo XIII, veremos que sus maestros, al escribirla, atendieron más a que su arte fuera gustado y comprendido por los hombres cultos que por el pueblo y la gente sencilla.

Por otra parte, hay que tener presente que durante el siglo XIII, además de la polifonía de París — por lo común compuesta con ritmo ternario — se practicó otra muy diversa que se cantaba con ritmo binario o ternario no modal.

* * *

El estudio y la edición de las cantigas alfonsinas, y de algunas secuencias españolas antiguas, cuya notación confronté con la de los chansonniers franceses y provenzales, han dado por resultado el que podamos seguir nuevos caminos para la transcripción rítmica de las melodías trovadorescas. En efecto, en diversas comunicaciones leídas en los últimos Congresos, Internacionales de Musicología, y principalmente en mi reciente obra sobre las referidas cantigas, he podido demostrar que durante el siglo XIII se practicaron dos clases de notación mensural : la notación modal y la notación mensural no modal. Allí mismo he podido demostrar que el ritmo de la notación modal practicada en las cantigas ofrece una variedad portentosa de combinaciones rítmicas. Ello no fue un privilegio exclusivo de la corte real castellana; los cancioneros franceses indican palpablemente que también había sido práctica común en la notación vecina.

Quien se interese por estos problemas encontrará en mi último libro material suficiente para poder formar una idea precisa sobre la importancia que tienen los puntos de vista que allí expongo y se dará cuenta de que la solución más segura para encontrar el ritmo adecuado a cada pieza nos la ofrece la misma notación musical con la que nos llega copiada cada melodía.

El caso del ritmo modal mixto, en el sentido de que dos o más modos se combinan en la ejecución de la misma pieza, es un hecho incontestable que aparece indicado en la notación española de las cantigas y en muchas canciones francesas. Quien primero se dio cuenta de ello fue Fr. Ludwig, en 1924, al mostrarle yo diversas fotografías de los códices

escurialenses de las cantigas.[14] Fue el mismo Ludwig quien pudo comprobar que la notación española en algunos casos señala un ritmo binario que no tiene nada que ver con el ritmo binario ideado por H. Riemann.[15] Empeñarse en rehusar el ritmo modal mixto sería negar un significado real a la notación mensural antigua y desfigurar la belleza natural de la misma melodía; sería asimismo negar la variedad rítmica de la canción popular de los pueblos.

La notación española es asimismo preciosa para el estudio de la *plica*. Ésta, a pesar de tanta variedad gráfica para expresarla, significa siempre *una nota real y no una nota de adorno*, como se ha venido sosteniendo y practicando por diversos musicólogos hasta aquí. Al editar el Códice de las Huelgas en 1931, observé ya este particular, de una manera especial en las secuencias, tropos, etc., donde se copian dos estrofas con la misma melodía: la primera vez un pasaje se presenta con plica, mientras que en la segunda, el mismo pasaje aparece copiado con un podatus o una clivis, es decir, con dos notas reales. Este caso abunda mucho más en el repertorio alfonsino de las cantigas. Allí puede observarse como una misma frase musical, unas veces se presenta copiada como nota plicada, y otras como una ligadura binaria o ternaria. Los manuscritos españoles demuestran que el escribir una nota plicada en vez de un podatus o una clivis era obra de los amanuenses más que de los compositores o melodistas; para los copistas era más fácil y más rápido escribir una nota con plica que escribir una ligadura binaria o ternaria. Lo mismo en cierta manera puede decirse de los chansonniers franceses y provenzales.

Atendiendo al significado real de la plica desde 1926, en que empecé a editar música medieval, transcribí la plica como una nota real; para distinguirla bien, adopté el sistema de imprimirla con tipo más pequeño, siguiendo el sistema que los monjes de Solesmes adoptaron para editar las notas licuescentes del canto gregoriano en la edición de libros de canto con notación moderna. El hecho de que en las ediciones modernas de la lírica trovadoresca la plica se imprima muchas veces aún hoy día como una nota de adorno o como un mordente, indica que no siempre se ha comprendido bien el significado y la importancia melódica de la plica. No me cansaré de insistir sobre ello, llamando la atención de los musicólogos especialistas. Basta dar una mirada a las ediciones hechas últimamente para ver cómo queda desfigurada la línea melódica y el mismo ritmo, cuando las plicas son consideradas como notas de adorno o como notas de menos valor rítmico que su precedente.

Convencido que mis ideas, en cierto punto demasiado revolucionarias, no serán subscritas por todos los musicólogos, y que la musicología tardará aún muchos años para poder hacer luz nueva sobre tantos problemas como indico en mi reciente obra, y que tardaremos años en ponernos todos de acuerdo sobre diversos puntos que a mí me parecen muy claros

14. Cf. su estudio en G. Adler, *Handbuch der MG*, I (1930), pág. 213, n.º IV.
15. Cf. ibídem, pág. 213, n.º V.

y ya muy demostrados, me queda el consuelo de haber descubierto una mina rica, nunca soñada ni sospechada, de tonadas de tipo popular que figuran en la lírica trovadoresca medieval.

Sin entrar en más detalles y reservándome para otra ocasión el estudiar más extensamente este problema del substrato popular en la monodía medieval, me limito por hoy a presentar algunos ejemplos de los trovadores provenzales. Como observará el lector, algunos de ellos han sido ya muy publicados; lo ideal sería reproducir aquí, al lado de las mías, las diversas versiones editadas hasta ahora, con el fin de que el lector pudiera comparar el mérito de unas y de otras, y pudiera por sí mismo juzgar cuál de ellas canta mejor, y cuál de ellas ofrece más analogías con el tipismo de tonada popular. En la imposibilidad de hacerlo en esta ocasión, me reservo hacer esta confrontación otro día.

* * *

Al tratar de transcribir las siguientes melodías no nos hemos dejado guiar por ideas preconcebidas ni en pro ni en contra del ritmo modal; muy al contrario : si hemos visto que cantando con este ritmo la tonada ganaba en gracia y donaire, hemos seguido este ritmo; si hemos visto que transcribiéndola con el ritmo modal ternario, la melodía perdía todo su encanto, no hemos tenido inconveniente en adoptar el ritmo no modal. En la hipótesis de que nos encontrábamos ante un ritmo modal o que se parecía al mismo, siguiendo las enseñanzas que nos muestran las tonadas hispanas de las cantigas alfonsinas y otros cancioneros franceses, hemos mirado de buscar la variedad rítmica, no apartándonos de la lógica y de la estética musical.

Ante las canciones de los trovadores provenzales nos encontramos con un problema que merece ser estudiado con todo detalle y con merecida detención. Me refiero al hecho de que muchos de los poetas artistas de Provenza vivieron en una época en la que la teoría modal no había estado fijada aún y que por lo mismo no es posible que sus tonadas se presten a ser cantadas con el ritmo modal ternario sujetas a unos moldes fijos y con frecuencia poco maleables. Suponiendo que la teoría de los seis modos rítmicos inventada para la polifonía de Notre-Dame de París hubiera sido establecida y fijada hacia fines del siglo XII — iniciada por Leoninus y perfeccionada por Perotinus y los teóricos posteriores ya de fines del primer cuarto del siglo XIII y de mediados del mismo —, nos encontramos con una serie de trovadores cuyas melodías fueron ciertamente compuestas en tiempos anteriores a la teoría y al sistema de los seis modos rítmicos. Además son varios los trovadores cuya actividad fue a principios del siglo XIII, cuando los teóricos no habían aún reducido a un sistema científico el referido sistema modal. En tales casos, ¿tenemos derecho a

transcribir por sistema todas las melodías trovadorescas de Provenza, siguiendo alguno de los modos rítmicos medievales?

Sería ridículo el empeñarse en buscar una respuesta definitiva, categórica y absoluta a la pregunta que acabamos de formular. A priori podría responderse que las tonadas de los trovadores anteriores en muchos o en algunos años a la fijación de la teoría de los seis modos, no hay que transcribirlas con ninguno de los seis modos rítmicos. En efecto, hay tonadas que ejecutadas con ritmo binario o ternario no modal, cantan a maravilla. Con todo, otras veces acontece que se presentan melodías de trovadores provenzales anteriores a la fijación de la teoría de los seis modos rítmicos, las cuales se prestan muy bien a ser cantadas con ritmo modal; no solamente se prestan, sino que cantadas con este ritmo ternario modal, ofrecen una gracia como de tonadas populares, y cantan mejor con este ritmo que con el binario-ternario no modal. Tal es el caso de los números 6 y 11 siguientes. Estas dos canciones, cantadas con ritmo modal mixto de 1 modo combinado con el VI y el II tienen un encanto especial. Ante casos como éstos, no podemos olvidar que el ritmo trocaico es muy frecuente en la canción popular y muy connatural a la primitiva expresión musical de los pueblos. Ello indica que, al cantar una tonada medieval con este compás, no estamos obligados a creer que se trate siempre de un ritmo modal, ya que éste, en sí, fue establecido en época posterior a las mismas melodías. Se trata, pues, simplemente de un ritmo muy natural, típico ya de las melodías primitivas cantadas a la sazón, sin tener para nada en cuenta el movimiento rítmico de largas y breves alternando y combinando entre sí, siguiendo unos moldes preestablecidos, como fue el sistema modal.

El caso extraordinario lo tenemos en los números 3, 8, 9 y 10 de los ejemplos musicales que ofrecemos. A pesar de que los trovadores respectivos vivieron en parte en una época anterior a la fijación del ritmo modal, cantan muy bien — como si realmente nos encontrásemos ante una tonada de tipo popular — con ritmo modal mixto que combina el VI con el I, V y II, como aparece en la canción número 3; o bien cantando con el ritmo de VI, II, I, V y binario como en el número 8 y 9; con ritmo de II y de VI como en el número 10. Ante casos como éstos, no creo ser temerario si digo que nos encontramos ante melodías que, a pesar de su variedad rítmica, acaso no tienen nada que ver con el ritmo modal. Son ritmos espontáneos del cantor popular que no necesitan fundamentar su existencia en teorías más o menos científicas, las cuales, por otra parte, no hicieron más que imitar en lo posible el movimiento de la naturaleza. A pesar de todo, podría darse incluso el caso que las referidas melodías no hubieran sido originales de los poetas trovadores, a los cuales van atribuidas en los manuscritos medievales, y que los copistas de los códices existentes las hubieran copiado en tiempos posteriores, cuando la teoría modal era ya bien establecida y practicada sin tomarse la molestia de comprobar la paternidad que se les atribuía a la sazón. Son pro-

blemas que insinúo solamente, sin entrar en el fondo de los mismos. ¡Quién sabe lo que las búsquedas modernas van a depararnos con el tiempo en cuestiones como las indicadas!

Con el fin de no alargar el presente artículo, al publicar la melodía de las canciones siguientes, dejo de hacer comentarios y cito únicamente la bibliografía más indispensable.

FUENTES MUSICALES

1. Milán, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup. (= G). Edic. facs. y transcripción : Ugo Sesini, *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana* (Torino, 1942).
2. Paris, B. N. fr. 844 (anc. 7222) (= W) Edic. facs. : Jean Beck et Madame Louise Beck, *Le Manuscrit du Roi. Fonds français N° 844 de la Bibliothèque Nationale.* Tome I y II, en «Corpus Cantilenarum Medii Aevi», Numéro 2. Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1938.
3. Paris, B. N. fr. 20050 (anc. Saint-Germain 1989) (= X) Edic. facs. : P. Meyer et G. Raynaud, *Le Chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés* (Bibl. Nat. fr. 20050), en «Société des anciens textes français» (Paris, 1892).
4. Paris, B. N. fr. 22543 (anc. 2701, anc. La Vallière 14) (= R).

BIBLIOGRAFÍA

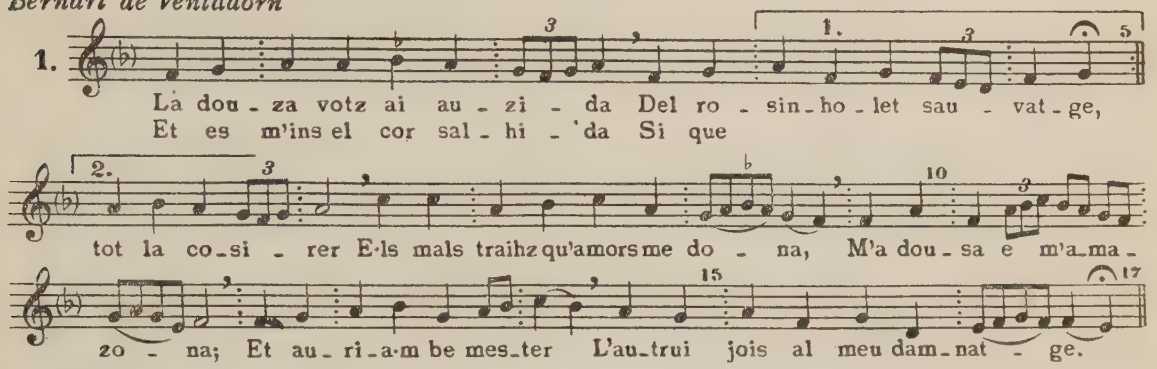
1. Alfred Pillet-Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, en «Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft». Sonderreihe. Band 3. (Halle, Saale, 1933). (= Pillet-Carstens).
2. Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien I* (Darmstadt, 1958) (= Gennrich).

Para los textos de las poesías sigo generalmente la edición de Gennrich.

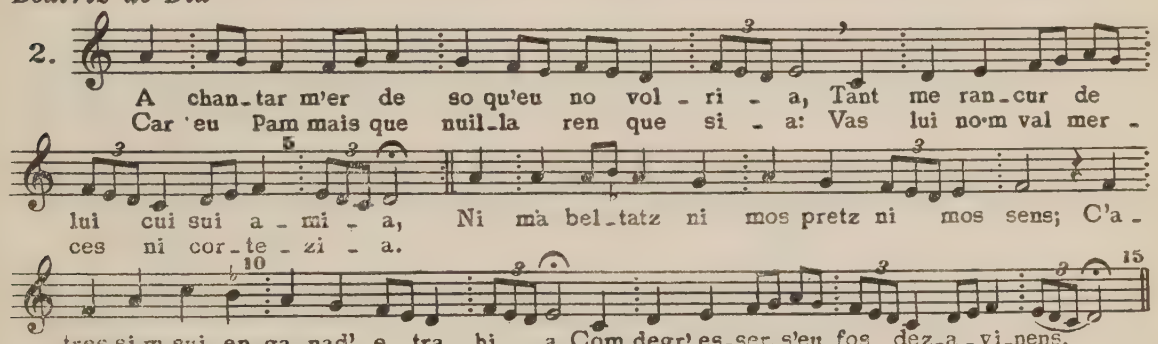
1. Bernart de Ventadorn, *La douza votz ai auzida.*
   R 57 c. Pillet-Carstens 70, 23; Gennrich, página 38.
2. Beatriz Dia, *A chantar m'er de so qu'eu no volria.*
   W 204 b. Pillet-Carstens 46, 2; Gennrich, pág. 48.
3. Peire Vidal, *Quant hom honratz torna en gran paubreira.*
   G 41 a. Pillet-Carstens 364, 40; Gennrich, 74.
4. Folquet de Marseilla, *Si tot me soi a tart aperceubutz.*
   G 3 a. Pillet-Carstens 155, 21; Gennrich, pág. 89.
5. Folquet de Marseilla, *Us volers outrecuidatz.*
   G 7 r y R 43 a. Pillet-Carstens 155, 27; Gennrich, pág. 92.
6. Arnaut Daniel, *Chanson do. ill mot son plan e prim.*
   G 73 d. Pillet-Carstens 29, 6; Gennrich, pág. 93.
7. Gaucem Faidit, *No m'alegra cant ni critz.*
   R 43 d. Pillet-Carstens 167, 43; Gennrich, 113.
8. Peirol, *Tot mon engieinh e mon saber.*
   G 47 c. Pillet-Carstens 366, 33; Gennrich, 127.

9. Raimon de Miraval, *Tot cant faz de be ni dic.*
   R 84-85 b. Pillet-Carstens 406, 44; Gennrich, página 144.
10. Raimon de Miraval, *Apenas sai don m'a prenh.*
   R 87 a. Pillet-Carstens 406, 7; Gennrich, página 131.
11. Gui d'Uisel, *Ben feira chanson plus soven.*
   G 59 a. Pillet-Carstens 194, 3; Gennrich, pág. 150.
12. Aimeric de Peguillan, *En amor trob alques en que.m refranh.*
   G. 37 c y R 48 d. Pillet-Carstens 10, 25; Gennrich, pág. 164.
13. Aimerich de Peguillan, *Per solatz d'altrui chant soven.*
   G 37 a. Pillet-Carstens 10, 41; Gennrich, pág. 166.
14. Aimeric de Belenoi, *Nuls hom en ren non faill.*
   R. 88 a. Pillet-Carstens 392, 26; Gennrich, pág. 180, la atribuye a Aimeric de Belenoi; en cambio, Pillet-Carstens, l. c., a Raimbaut de Vaqueiras.
15. Guiraut Riquier, *Ab pauc er descuazutz.*
   R 105 a. Pillet-Carstens 248, 2; Gennrich, pág. 183; H. Anglès, *Les melodies de Guiraut Riquier*, n.º 14.
16. Guiraut Riquier, *Volonteirs faria*, «La redonda canson, any 1276».
   R 106 c. Pillet-Carstens, 248, 85; Gennrich, pág. 218; H. Anglès, l. c., n.º 29.

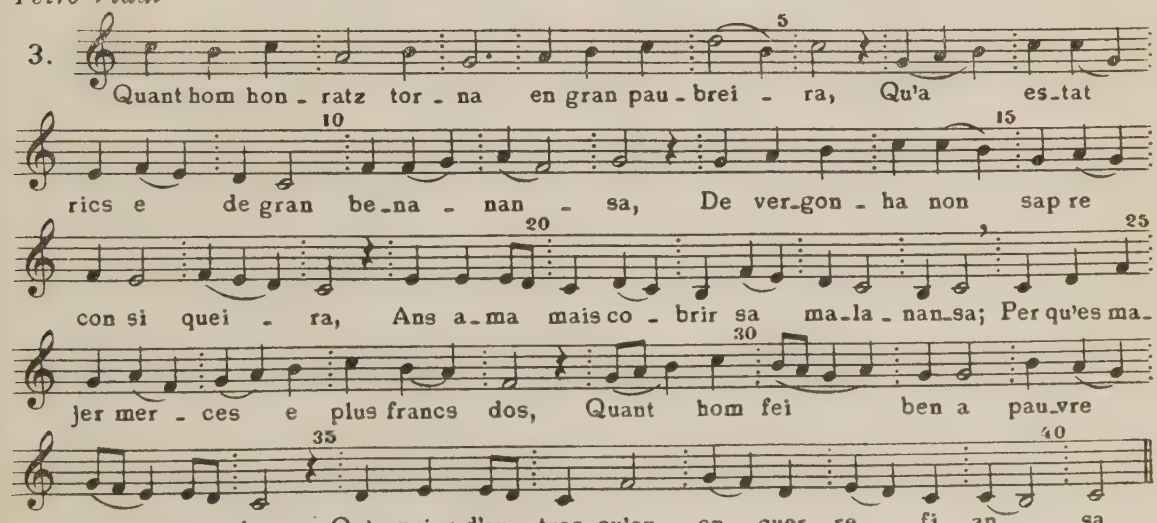
Bernart de Ventadorn



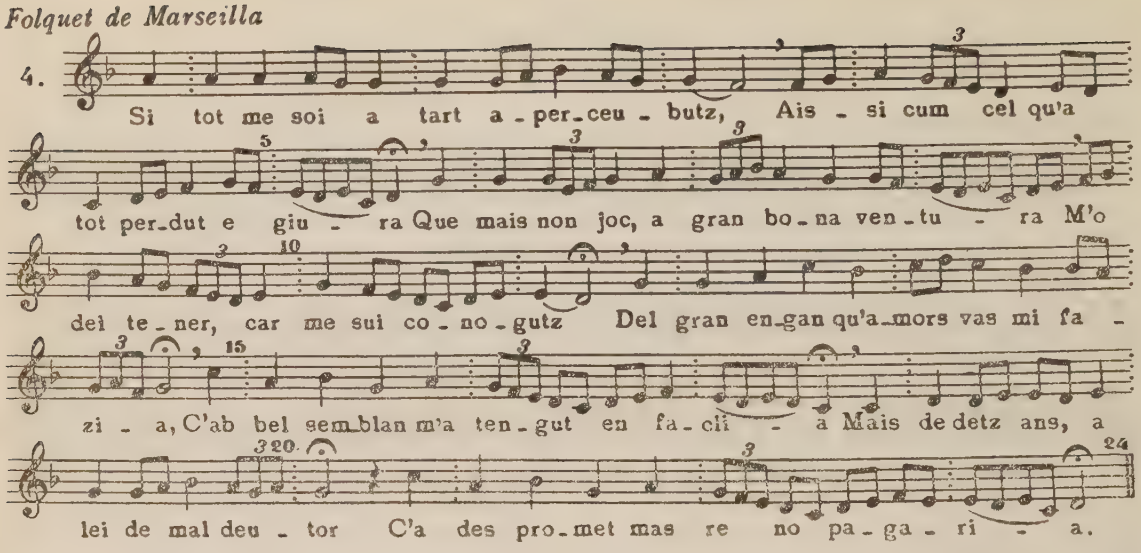
Beatriz de Dia



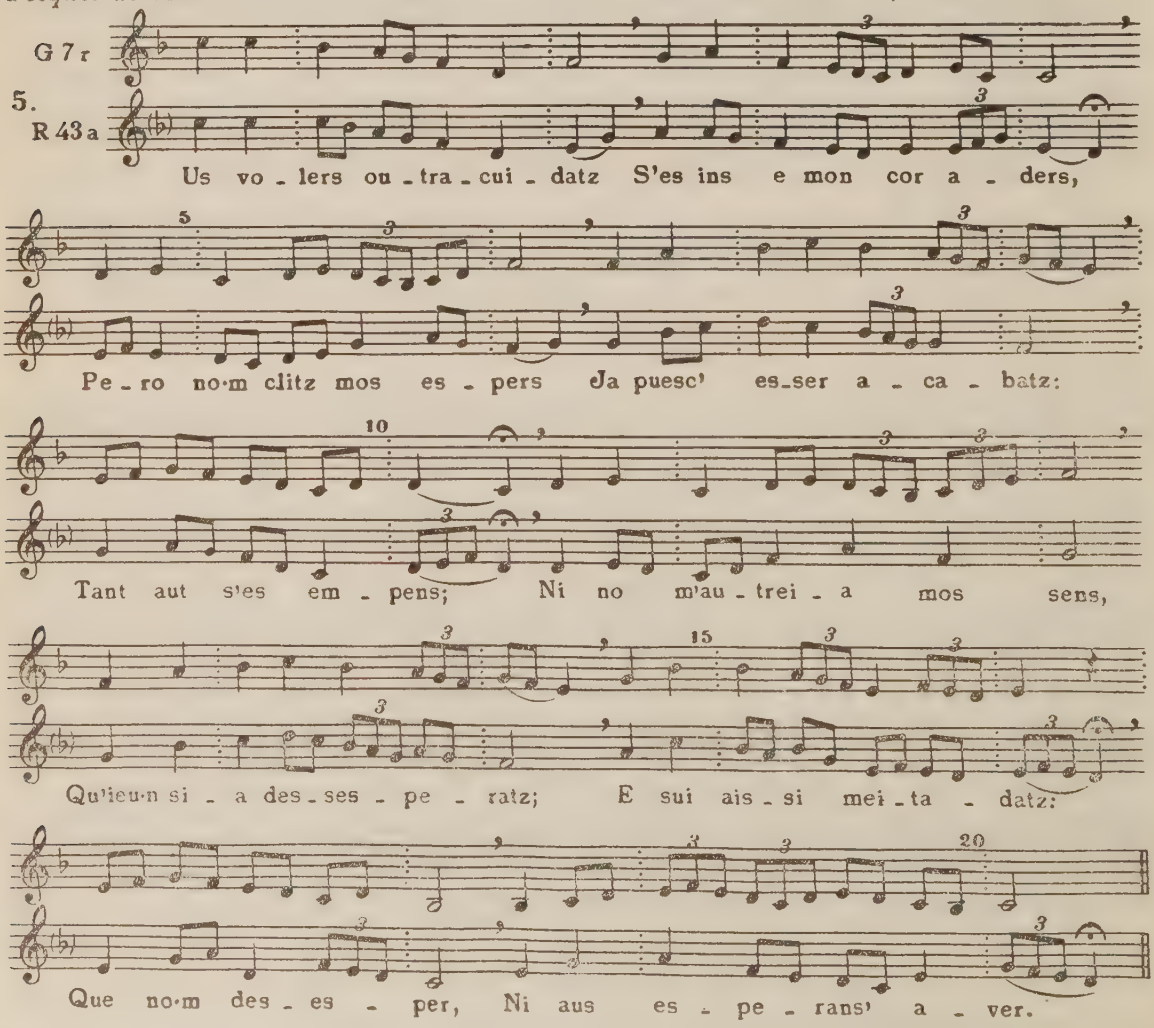
Peire Vidal



Folquet de Marseilla

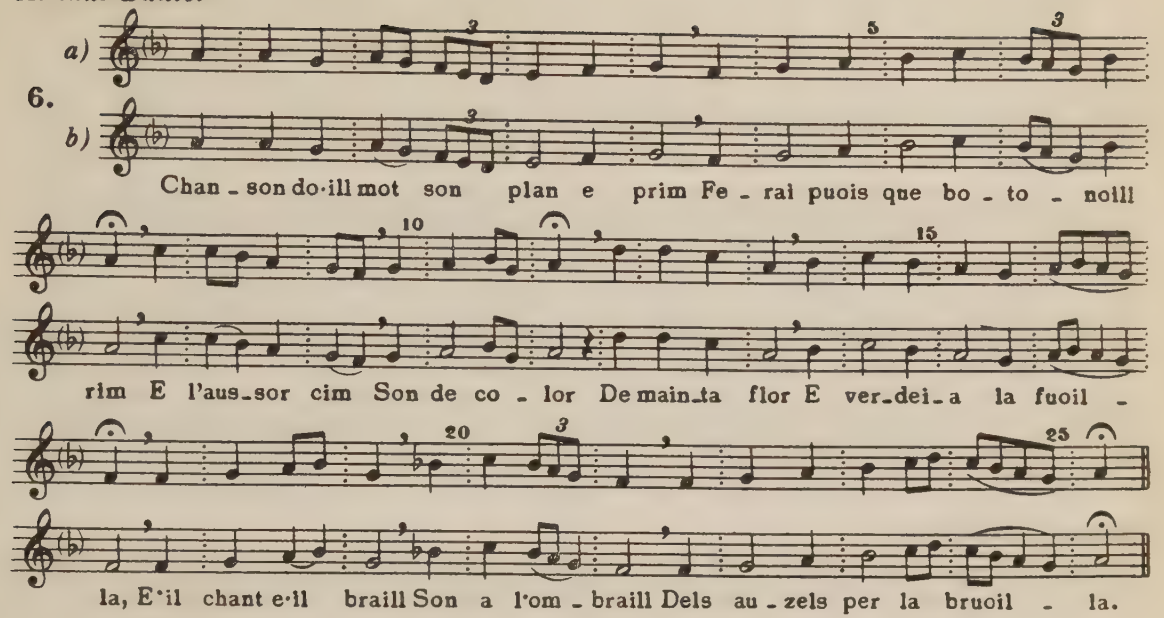


Folquet de Marseilla



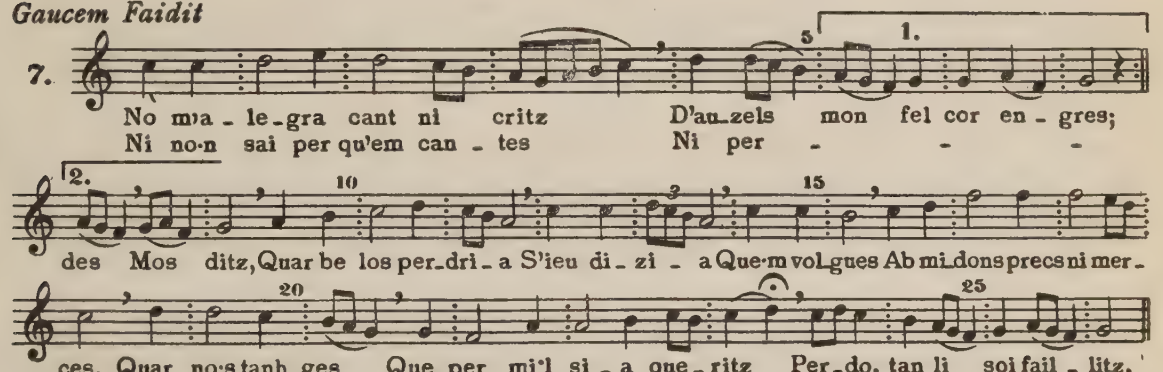
Arnaut Daniel

6.



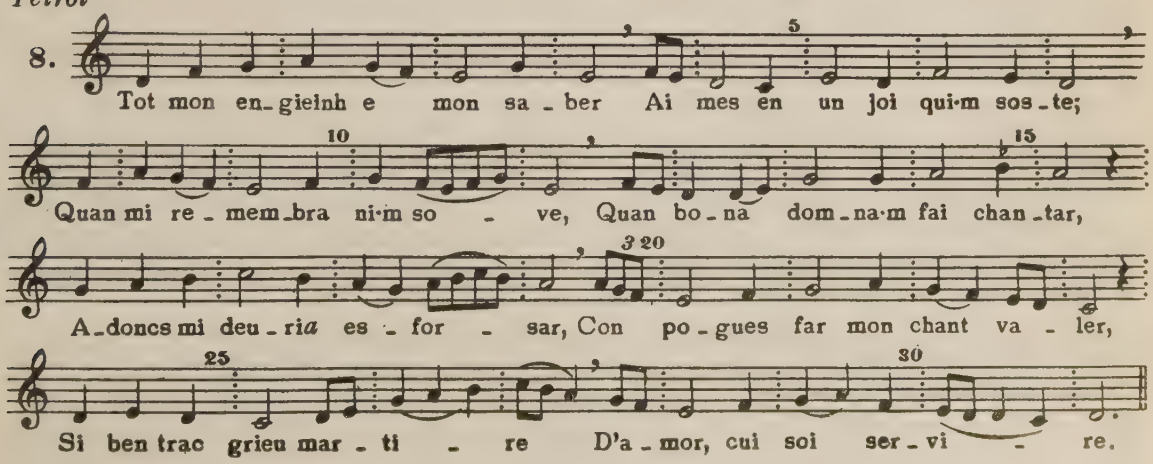
Gaucem Faidit

7.



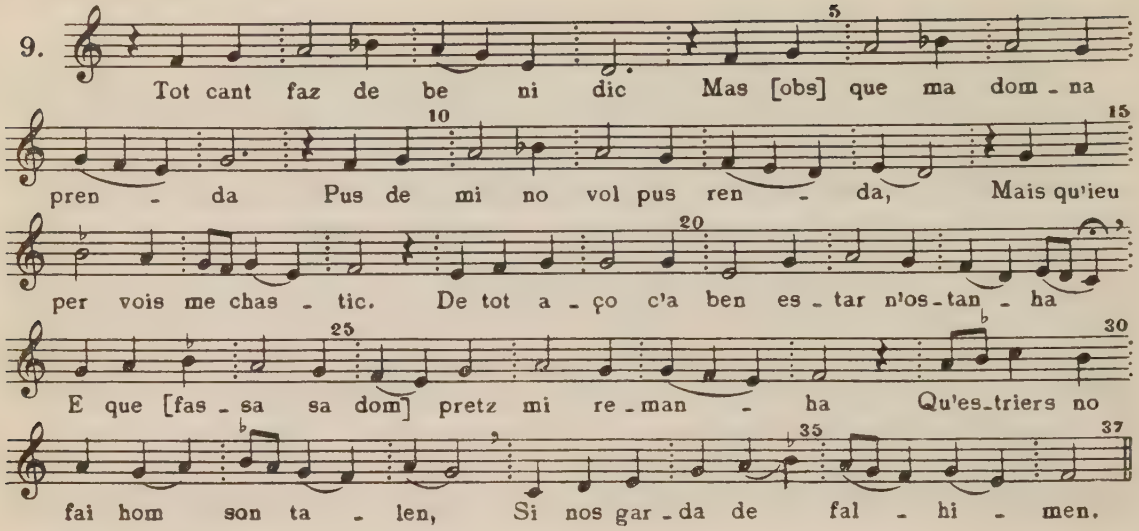
Peirol

8.



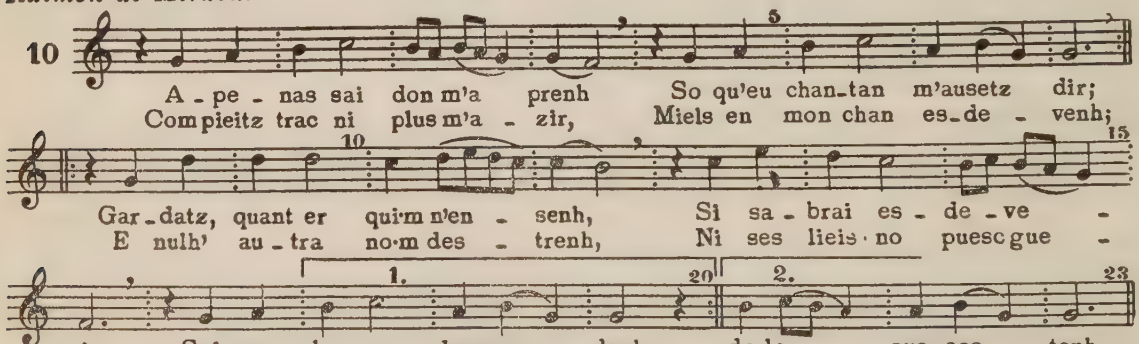
Raimon de Miraval

9.



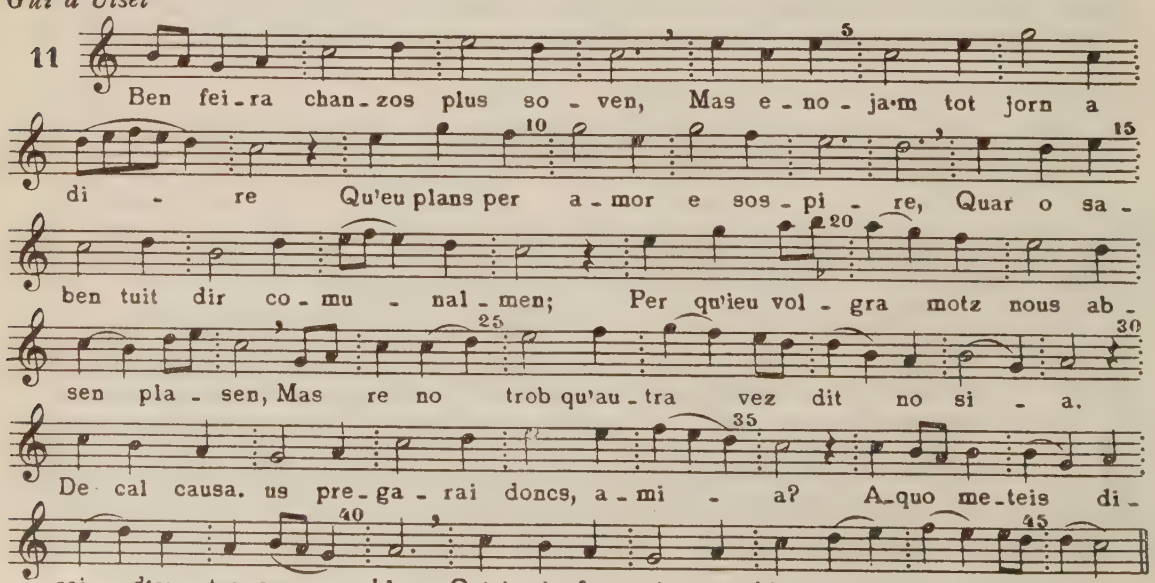
Raimon de Miraval

10

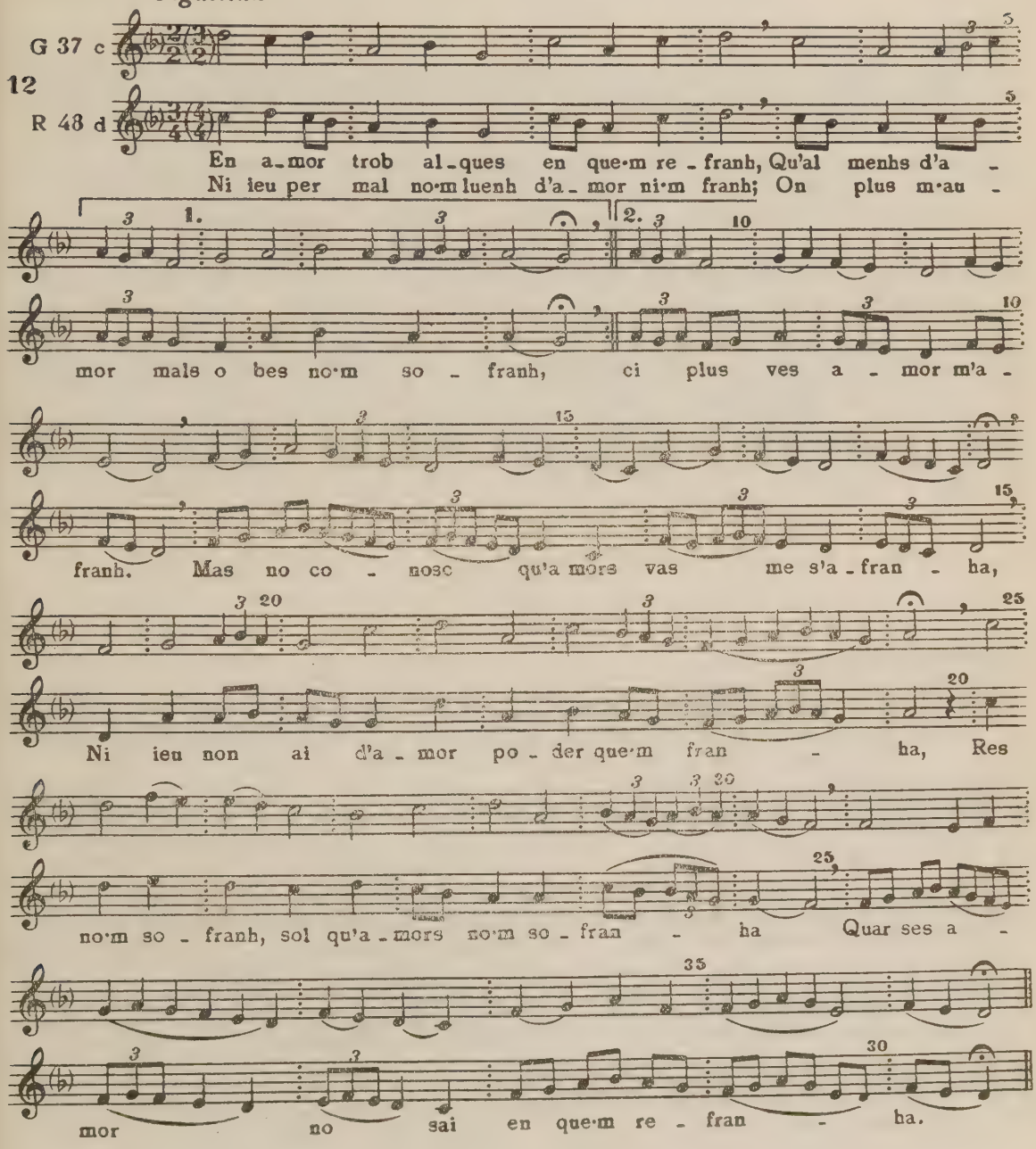


Gui d'Uisel

11

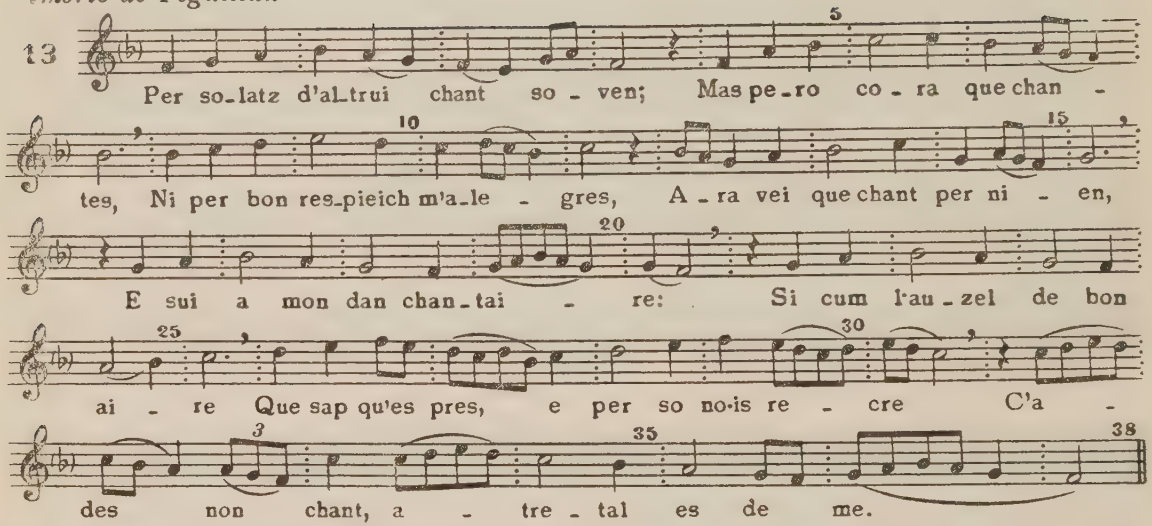


Aimeric de Peguillan



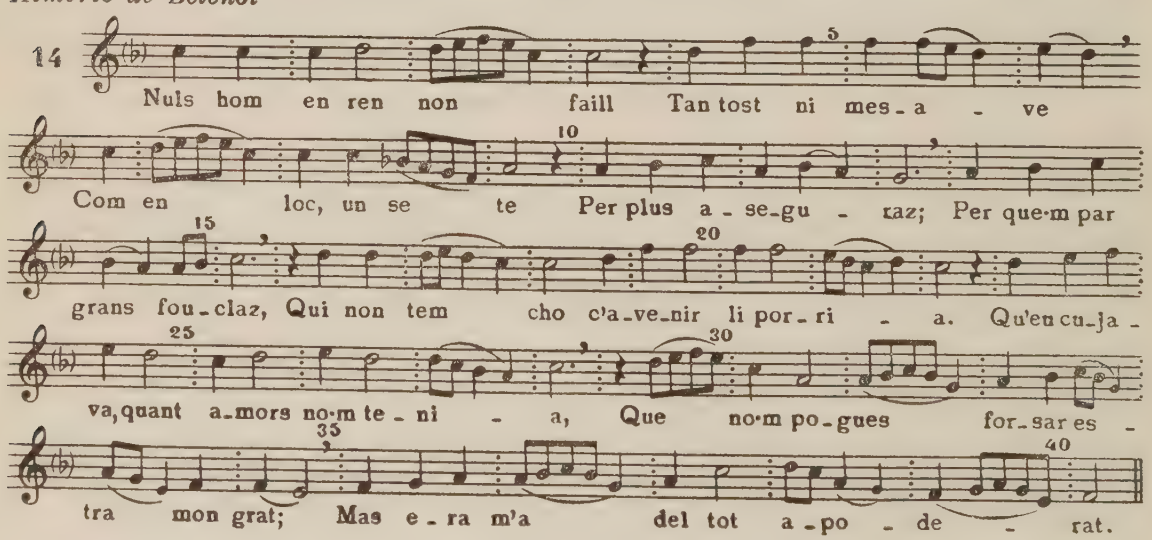
Aimeric de Peguillan

13

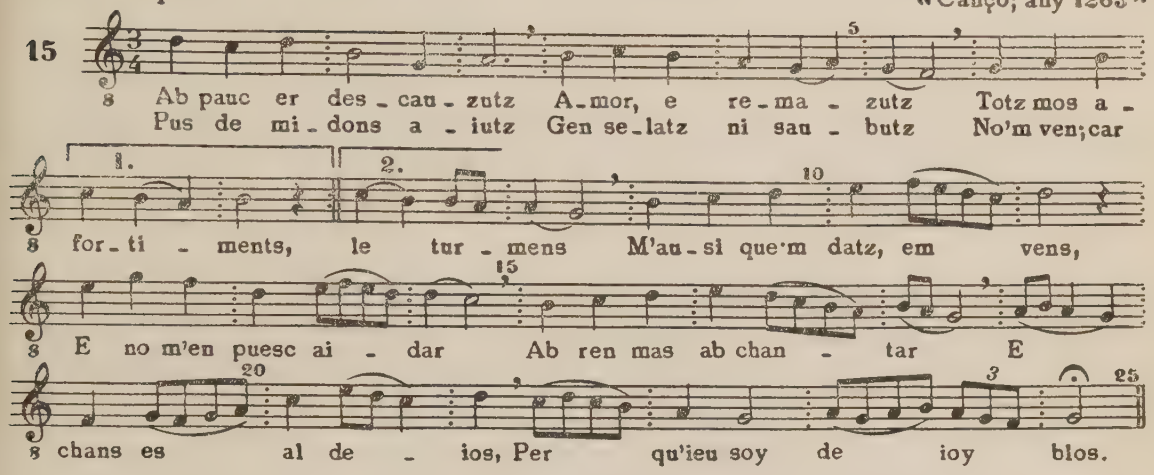


Aimeric de Belenoi

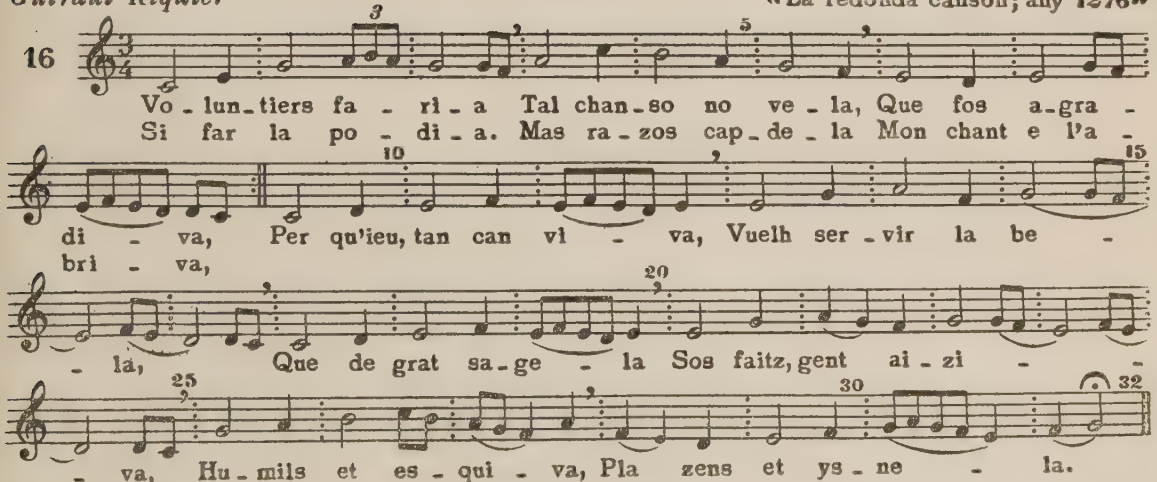
14



Guiraut Riquier «Canço; any 1265»



Guiraut Riquier «La redonda canson; any 1276»



Ein heute noch lebendes Volkslied bei J. Vasquez (1560)

MARIUS SCHNEIDER

Den Anlass zu dieser Studie gab folgende Feststellung rein litterarischer Art, die Dr. J. Romeu[1] bei seinen Arbeiten über die spanische Volksdichtung machen konnte: es gibt bei Juan Vasquez eine Komposition über folgenden Text:

De los álamos vengo, madre,
de ver como los mueva el ayre.
De los álamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga,
de ver como los menea el ayre.

Der konstante Teil dieser Dichtung findet sich auch in einem merkwürdigen Potpourri, das man in Ledesma (Provinz Salamanca) zu einem Stocktanz (danza de palos) singt. Ein Teil dieses aus den verschiedensten Elementen zusammengewürfelten Textes lautet folgendermassen:

Barre y friega las escuillas.
¿Qué hace la niña allí abajo?
Barre y friega el palacio.
Los frailes, los frailes
que se queman
se abrasan de fuego.
Los árboles.
De los árboles vengo, madre,
de ver como corre el aire,
y a la sombra me recosté.
Cuando recordé que estaba
en el aire, meneábase.

1. JOSÉ ROMEU, *De los álamos vengo, madre* (im Druck). In dieser Arbeit stellt Dr. J. Romeu erstmalig die literarische Verwandschaft zwischen dem Text zu der Komposition von J. Vasquez und dem des Volksliedes aus der Provinz Salamanca fest. Ich danke Herrn Dr. J. Romeu, mich auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht zu haben, der mich dazu veranlasste, die beiden Dichtungen auch unter dem musikwissenschaftlichen Gesichtspunkt zu vergleichen.

Dieses Dokument wurde von D. M. Garcia Matos im Jahre 1950 aufgezeichnet und ist als Mission 42 Nr. 38 in die Sammlungen des Spanischen Instituts für Musikforschung in Barcelona eingegliedert worden. Der Satz von Juan Vasquez befindet sich in der Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco (Sevilla 1560), herausgegeben von Mons. H. Anglès, Barcelona 1946, Seite 153, Nr. 13.

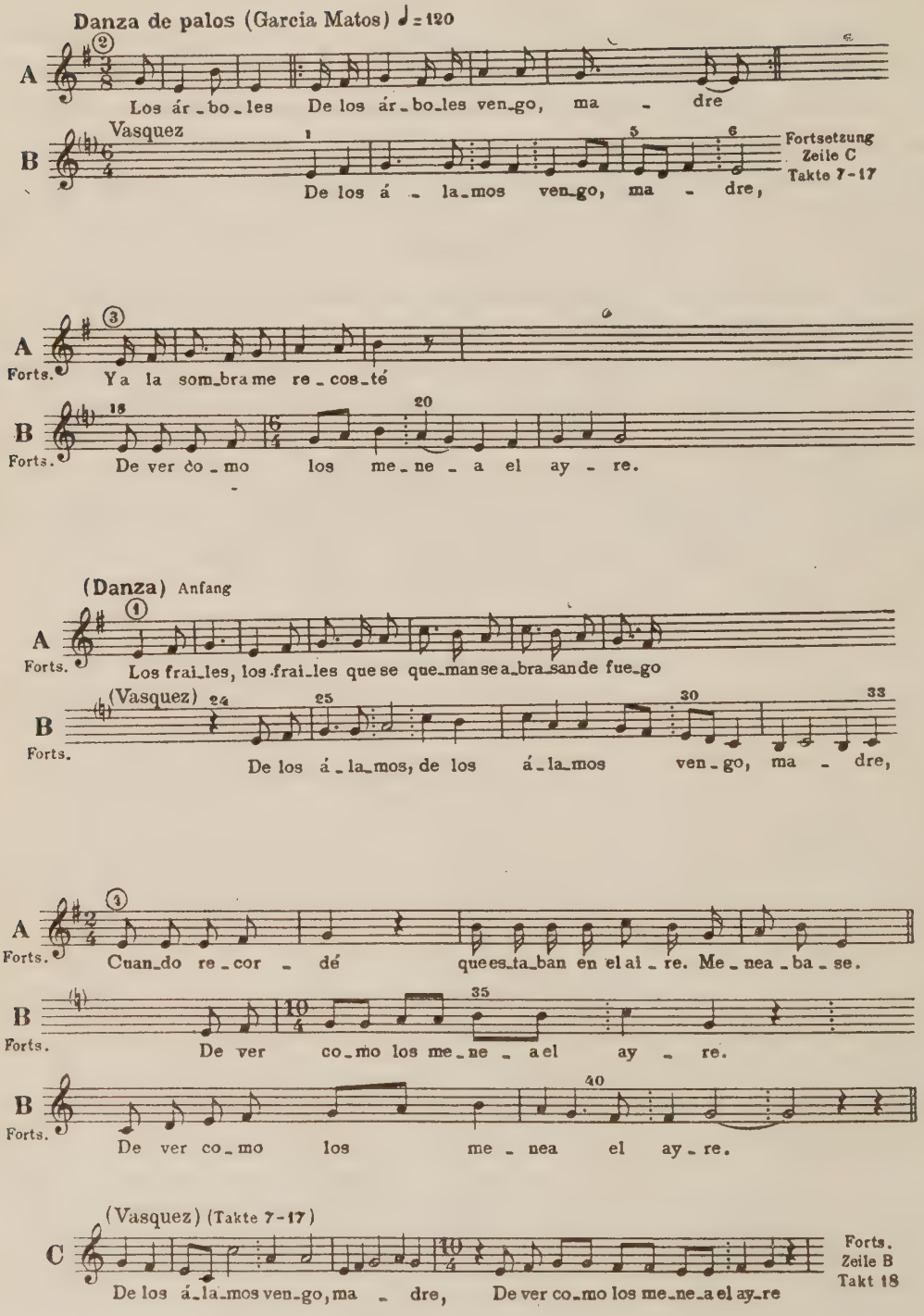
Vergleichen wir nun die Musik zu diesen beiden Texten, so sehen wir, dass auch die Melodien, die zu der gemeinsamen literarischen Vorlage gesungen werden, eng miteinander verwandt sind. In dem hier beigefügten Musikbeispiel ist das Stück von Juan Vasquez in den mit B und C bezeichneten Zeilen eingetragen. Der Stocktanz aus Ledesma befindet sich in der A-Zeile. Die Melodien sind notengetreu wiedergegeben; aber in der Komposition von J. Vasquez sind die Zeitwerte des Herausgebers um die Halfte gekürzt und die Taktstriche etwas verändert worden, um die rhythmische Struktur der Stimme — ausserhalb ihres polyphonen Zusammenhangs — stärker herauszuheben. Die Taktzahlen hingegen sind aus der Ausgabe von H. Angles übernommen worden, der die Komposition in 4/4 (gekürzt: 2/4 Takt veröffentlicht hat. Um den Vergleich mit dem Stocktanz zu erleichtern, wurde die Satzfolge des Tanzes leicht verändert. Das Stück beginnt in Wirklichkeit mit der zweiten Zeile bei 1, geht dann in die erste Zeile zu 2 und 3 und schliesslich zu 4 über. Diese Umgliederung ist in dem hier zu untersuchenden Zusammenhang — das Fortleben einer Volksmelodie, die bereits im 16. Jahrhundert mit einer populären Poesie in die Kunstmusik aufgenommen worden ist — ohne Belang, zumal in einem solchen Potpourri alle Teile beliebig umgestellt werden können.

Aus dem Vergleich der Zeilen A und B lässt sich der enge Zusammenhang der beiden Melodien leicht erkennen. *De los árboles vengo, madre,* zeigt anfangs die gleichen Konturen. Nachher geht A in die typischen Formeln der Kunstmusik über. Der Stocktanz verläuft im 3/8 bezeiehungsweise im 6/8 Takt, der kunstvolle Satz im 6/4. In der Komposition von Vasquez folgt nun die Zeile C (Takt 7-17), welche durch die polyphone Bearbeitung des Stücks bedingt ist. Hier ist das sechsteilige Metrum abwechselnd in 3 mal 2 und 2 mal 3 untergegliedert. Dann folgen 10/4, die sich in zwei mal 5 Viertel aufteilen. Hernach kehrt der Satz in den 6/4 Takt zurück (B, 19) und fügt sich bis zum *h* wieder in die gleiche Melodie-kurve wie der Stocktanz (A). Nach der Pause verlaufen die Linien der beiden Melodien von 24-30 wieder parallel. Dieser Satzteil bildet den Anfang des Stocktanzes. Es könnte durchaus sein, dass dieser Teil auch für Vasquez den eigentlichen Anfang bildet und alles Vorausgegangene nur eine Einleitung darstellt.

Es darf jedoch nicht übersehen werden dass der Satz von Vasquez in C-Dur steht, während der Stocktanz in E-moll verläuft. Was bei Vasquez Oberterz der Tonika ist, ist im Volkslied die Tonika selbst. Der Stocktanz steht also nicht in einer Paralleltonart zu

der Komposition von Vasquez, sondern er bringt nur die gleichen melodischen Umrisse; aber er verändert den Schlusston und verwandelt das *f* in ein *fis*. Dies entspricht genau dem Verfahren der mediterranen Maqamtechnik, welche die Töne *f*/*fis* oder *b*/*h* beliebig austauschen und damit die Tetrachorde oder Pentachorde ebenso wie die tonalen Schwerpunkte beliebig verändern kann, ohne dass sich dadurch die tonale Grundgestalt (Maqam) verändert. Es sind Anleihen von Strukturteilen anderer Modi, die jedoch von der gegebenen Melodie derart resorbiert werden, dass sie nicht als Modulationen oder Transpositionen gelten, solange sie keine anderen Alterationen als *fis* und *b* einführen.

Die Melodie, welche in der Komposition von Vasquez in der Altstimme liegt, verwendet alle wesentlichen Teile des Volkslieds. Nur die Einleitung des Stocktanzes ist weggelassen. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass diese kurze Einleitung *Los árboles* überhaupt erst durch die Potpourri-Form zustande gekommen ist. Die «Durchführung» des ersten Teils ist im Notenbeispiel in der Zeile C eingetragen. In diesem Abschnitt wird besonders die Art und Weise deutlich, in der man ein gegebenes Lied im polyphonen Zusammenhang verarbeitete. Auch bei 5-6, und 30-32 sind die traditionellen Formen sichtbar, mit denen das 16. Jahrhundert seine Themen dem Kunststil der Zeit ampasste.


Danza de palos (Garcia Matos) ♩ = 120
A
Los ár_bo_les De los ár_bo_les ven_go, ma - dre
Vasquez
B
De los á - la_mos ven_go, ma - dre,
Fortsetzung Zeile C Takte 7-17
Forts.
Ya la som_bra me re_cos_té
De ver co_mo los me_ne_a el ay - re.
(Danza) Anfang
Los frai_les, los frai_les que se que_man se a_bra_san de fue_go
(Vasquez)
De los á_la_mos, de los á_la_mos ven_go, ma - dre,
Cuan_do re_cor - dé que es_ta_ban en el al_re. Me_nea_ba_se.
De ver co_mo los me_ne - a el ay - re.
De ver co_mo los me_nea el ay_re.
(Vasquez) (Takte 7-17)
C
De los á_la_mos ven_go, ma - dre, De ver co_mo los me_ne_a el ay_re
Forts. Zeile B Takt 18

Italian and English traits in the music of Thomas Morley

By Franck ZIMMERMAN

Over the years, Thomas Morley's reputation as an original composer has been somewhat sullied by accounts of his dealings in Italian musical wares. Listening carefully to his works, though, we soon find that no disparagement is called for. It is true that he devoted a great deal of time and energy to translating, editing, publishing and even writing Italian compositions for the English musical trade; and it is true that he has been considered, quite rightly, the champion of Italian musical style in England in his time. Nevertheless, his own style remained essentially «English», even in works patterned after Italian models. Before examining the English traits in these, however, it will be well to review some of Morley's Italianate tendencies.

His first two publications (*Canzonets, or little short songs to three voyces* (1593) and *Madrigalls to foure voyces* (1594) were an essential part of the musical activity which produced the vogue for Italianate styles in England, while the next two (*Ballets to five voyces* and *Canzonets to two voyces*) were openly addressed to Italophiles. The ballets appeared simultaneously in English and Italian[1] editions the latter obviously intended for those drawn by Italian title pages in the music books they purchased. More important, many of the pieces in these collections were styled after the current idiom of the Italian *canzonetta* and *balletta*, an idiom which had come to popularity but a few years earlier in the *balletti* of Quagliatti and Gastoldi, and in the *canzonetti* of Anerio, Vecchi and Croce. Furthermore, the terms «madrigal», «canzonet» and «ballet» first appeared in English publications on the title pages of these collections. Judging from these, as from the next few publications, the case for Morley's disloyalty to native English music would seem unrefutable. The *Canzonets to foure voyces celected out of the best and approved Italian Authors* (1597) and the *Madrigals to Five Voyces, celected out of the best and approved Italian Authors* (1598) were straightforward Italian anthologies, clearly intended for the new market for Italian

1. *Canto di Tomaso Morlei il primo libro delle battette a cinque voci, in Londre appresso Tomaso Este, etc.*

music. As milestones in the developing English madrigal tradition, and as indications of the popular tastes of the day they speak for themselves.

The *Canzonets to 5 and 6 voyces* (1597) also show that Morley was closely acquainted with current Italian publications. These canzonets may have had little to fear from the «Arne or the Po», as the dedication brags; but that is not to say that Morley owed nothing to the musical styles of these regions. The *First Booke of Consort Lessons* also testifies to Morley's awareness of the popularity of Italian music in England. Many individual pieces were of Italian origin.[2] Morley's *The Triumphs of Oriana* likewise owed a number of its main features to an Italian model. It was patterned after the similar anthology, *Il trionfo di Dori*, brought out by L. Sanudo in Venice nine years earlier. Several individual pieces show similarities other than the use of the common refrain, «Long live fair Oriana», which corresponds to the refrain «Vive la bella Dori» in the Italian anthology.

Additional evidence appears in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, where Morley's reliance on Italian theorists and composers was heavier than it might seem at first reading. For instance, the number of Italians mentioned in the list of «Authors whose authoritie be either cited or used in this book» is misleading, in that it does not seem disproportionate to the numbers of composers of other nationalities named. But among those whose compositions were yet current in Morley's time, Italian names clearly have the majority.[3]

He also relied heavily on Italian models in Part Three of the *Plaine and Easie Introduction* where he treats of «Composing or Setting of Song», particularly in the section devoted to cadences. Fifty-three of the total one hundred and eight cadential examples are taken directly from Tigrini's *Compendia della musica* of 1588.[4] Later on (page 292) Morley included the following staments on the function of the cadence, which he probably took directly from Zarlino:

> «Lastly you must not make a close (especially a full close) till the full sense of the words be perfect. So that keeping these rules you shall have a perfect agreement, and, as it were, an harmonical consent betwixt the matter and the music, and likewise you shall be perfectly understood of the auditor of what you sing, which is one of the highest degrees of praise which a musician in dittying can attain unto or wish for.»

This is not an isolated instance. Throughout the third part, Morley's statements show that he was very familiar with Zarlino's theories, particularly in the section entitled «Rules for dittying».

2. For example, the arrangement of Conversi's *Sola soletta*, the *de la Trombo Pavin*, Byrd's *La coranta*, the use of the *passamezzo antico* ground, and the inclusion of a *Lavolta* all point to a more than passing interest in Italian style.

3. Of those listed who were Morley's contemporaries or near-contemporaries, 23 out of a total of 24 (English composers included) are Italians; of those mentioned in the text, but not listed at the end, over half are Italians.

4. As R. A. Harman has pointed out in his edition on pp. 228-242.

Such evidence is not limited to undocumented borrowings like these. Repeatedly he used Italian composers as models,[5] and at one point reproduced a long passage from Zarlino's *Istitutioni (Terza Parte, Cap. 29)* on pages 254-5.[6]

Recommending masters to be emulated, he usually chose Italians, as in the following passage from pages 270-1:

> «...and in that kind the Italians and other strangers are greatly to be commended who, taking any point in hand, will not stand long upon it but will take the best of it and so away to another, whereas by the contrary, we are so tedious that of one point we will make as much as may serve for a whole song, which, though it show great art in variety, yet it is more than needeth, except one would take upon them to make a whole Fancy upon one point; and in that also you shall find excellent Fantasies both of Master Alfonso, Horatio Vecchi, and others.»

In the final section, called «Division of music», twelve of the fifteen forms mentioned are Italian, and every one of the eight composers named is an Italian. All this evidence of partiality for Italian styles, forms and techniques lends further strength to Morley's position as the foremost popularizer of Italian music in England in his day.

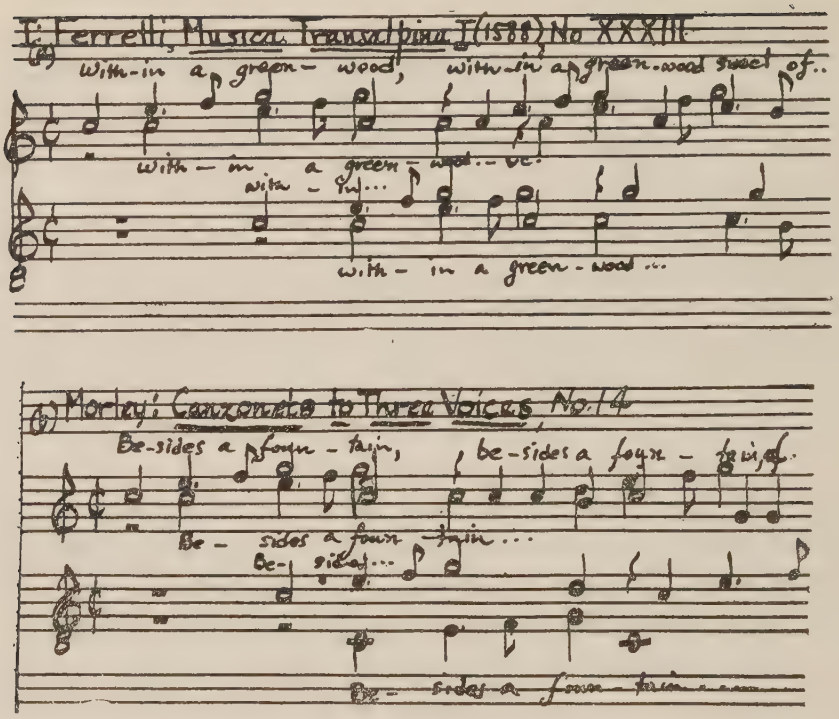
The foregoing statements apply mainly to Morley, the theorist. However, Italian influence also shows in his madrigals, ballets and canzonets, particularly in the choice and treatment of poetic texts. Of the one hundred and three texts he chose to set, eighty five are distinctly related to Italian models. All these, and many of the rest, conform to the vogue for the new *poesia per musica* then still popular in Italy. Whether he had actually introduced this genre, or was merely catering to a taste already created by Italian publications, it is significant that Morley was the first English composer to publish several of these verse-forms in England.

At any rate, with his published sets, the English madrigal tradition proper began. In these Morley imitated many features of Italian style, sometimes so diligently that a few pieces seem scarcely more than studies. But always Morley has adapted them so well to English usage that, while frankly derivative in general style, they yet strike us as original and unmistakably «English» in character.

Italian tendencies are perhaps plainest in compositions like «Besides a fountain» (from *Madrigals for Four Voyces*, 1594) for which Ferretti's «Within a greenwood» may have Morley borrowed thematic ideas (or «points», as he would have called them) from

5. See quotation from Giulio Rinaldi on p. 59, and that from Alessandro Striggio on p. 61 in *A Plaine and Easie Introduction.*

6. It is further significant in this regard that Morley has quoted numerous passages from Zarlino elsewhere, and copied several diagrams from the *Istitutioni.* See pp. 11, 57, 106, 108, 113, 171 and 189 for other quotations and diagrams taken from theoretical works of Zarlino and his contemporaries.



Ferretti's composition, which he also followed for rhythmic and formal organization. Here, as in many other of his compositions, he chose a text which, though not identical, was closely similar in style, scene and subject matter. In this instance, both texts are amatory dialogues in sylvan settings belonging to the genre of bucolic poetry which became popular, both in *cinquecento* Italy[7] and Elizabethan England. Although the poems differ as to number of lines, and although Morley's text does not always adhere to the prevailing endecasyllabic scheme, the similarity was such as to allow Morley to borrow some of Ferretti's procedures in his setting. The resemblance of the opening lines has already been pointed out. This correlation continues (after Morley's adventitious melismas on «sweetbriar and roses»), in each composer's setting of the second lines. Here Morley began his «point» as an almost exact inversion of Ferretti's, then combined it contrapuntally with the theme from which it was inverted a procesure used by Ferretti for setting the third line. At this juncture, Morley again departed from his model by repeating the whole of the first section, whereas Ferretti continued straight on. The settings do not correspond again before they reach the «riposte» section, where each begins with a similar theme. In the following section — the conven-

7. In addition to the sources mentioned by Obertello (*Madrigali Italiani in Inghilterra*, Rome: Bompiani, 1949, pp. 445-6), see also the famous seduction, scene in *Orlando Furioso* (I, 36-53) and numerous scenes in Tasso's *Aminta*.

tional «*denouement*» in which «question» and «answer» are resolved in a frolic — the similarity is again only general, here limited to antiphonal effects and an increased rhythmic pace in both. The final sections are again similar, both in rhythmic content and melodic contour.

Here, as elsewhere, Morley's procedure was to dismantle representative Italian compositions, remodelling the constituent elements (or replacing them with new ones) to create a product that was essentially new and original. (i. e., more or less the same sort of technique that Stravinsky has employed so successfully in the twentieth century). The establishment of this process was no doubt one of the main reasons that the transplantation of the Italian madrigal to England resulted in a lusty national tradition, and not (as in France and Germany) in a merely derivative art-form.

In its early stages this style was quite similar to that of Ferretti, Anerio, Panello, Gastoldi and other masters of the Italian canzonette. But its total effect — particularly in Morley's works — id decidedly that of English, rather than Italian music. For instance, the first piece in Morley's 1593 set («See, mine own sweet jewel») has few Italian characteristics. Its quasi-instrumental rhythmic and melodic figurations, its sequential patterns, and, especially, its complete lack of rapport between sense of text and musical expression all are qualities pointing to the essential differences between the Italian and English traditions.

Morley's method for setting the text in this first piece is also significant. By use of a rather simple technique he escaped the restrictions usually imposed upon the composer's imagination by metre, lenght of verse and poetic form. Whenever he wanted more space for working out a musical idea, or needed a change of metre or verse length for any purpose, he merely added new material to the text, either by repeating portions of the original, or by inventing his own interpolations. This procedure can best be outlined by a comparison of the original text[8] with Morley's version:

«See, see what I have for my darling
A robin redbreast and a starling.
These I give in hope to move thee
Yet thou sayest I do not love thee.»

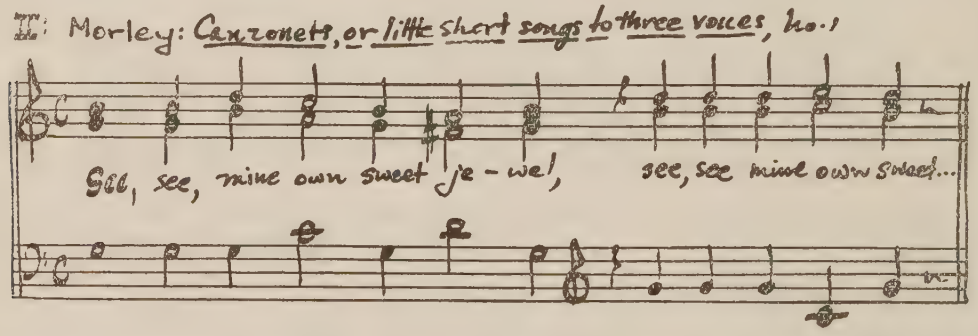
Morley's version (words and phrases probably interpolated by Morley himself are italicized):

«See *mine own sweet jewel* what I have *here* for my darling
A robin red breast *(a little, little, young robin)* and a starling
These I give *both* to move thee
Yet thou sayest *that I love not, no I love not thee thou sayest* I do not love thee.
These, I give *both* in hope *at length* to move thee
Yet thou sayest *I love not no I love not thee, thou sayest* I do not love thee.»

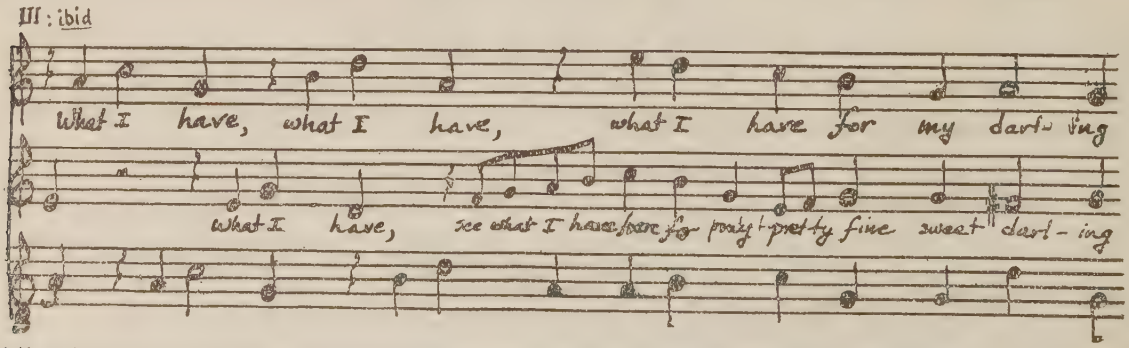
8. As reconstructed by Fellowes (see *English Madrigal Verse*, Oxford, 1919). The text is given on p. 120, and Fellowes method for reconstructing such poems is outlined on pp. xix-xxiii in the Preface to the First Edition.

His purpose in making these interpolations is obvious. The original verses are too short to allow for a complete and self-sustaining musical composition restricted to the popular syllabic style of the canzonet. Morley could have lengthened the lines without altering the text by florid melodic treatment. But such a procedure would have impaired the clarity of the words and deprived the piece of the rhythmic impetus given it by the articulation of a new syllable for each note. If he set these texts in melismatic style, he would not only have departed from the light style of the Italian canzonet which he was imitating, but would have gone contrary to the instrumental tendency which was to grow so spontaneously as an essential aspect of the English madrigal tradition. And to spin out the musical phrases by mere repetition of syllables and words would have reduced the text to nonsense.

The methods Morley did use, and the results he obtained are interesting. The first section is a homophonic setting of the opening line, which consists mainly of Morley's interpolation:

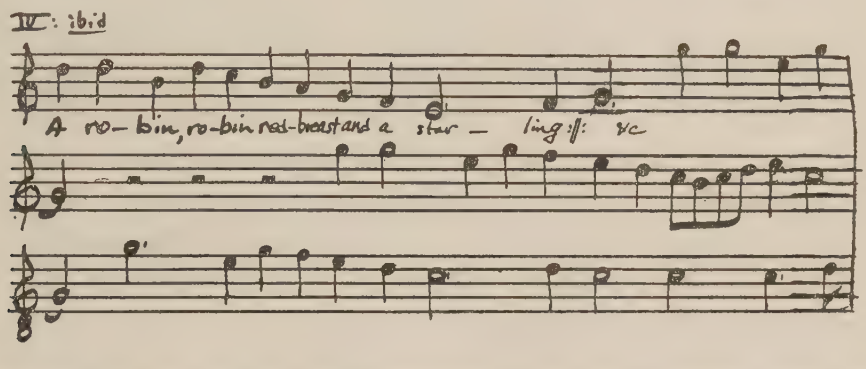


This is followed by a short antiphonal passage in which *cantus* and *bassus* continue for three bars in strict imitation at the interval of a minim, then finish the phrase in syllabic style. Meanwhile the *altus* scampers about in crochets and quavers on its own, joining the other voices homophonically (though to different words) only at the very end of the phrase.

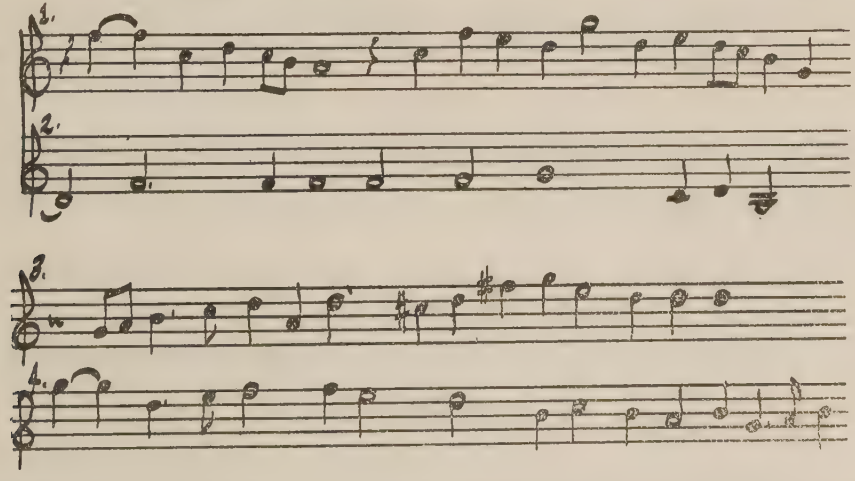


All this takes up approximately a quarter of the whole length of the piece. The second quarter is devoted to the setting of the second and third lines. This section begins with

imitative points between the upper voices at the interval of a fourth above, and with lapse of four minims (the «point» being maintained strictly for only two bars) over a bass on the same melodic material, which begins in augmentation — or, rather, begins its «point» a little early, to accompany the top voice.



The setting for the last line, which takes up about half the total length of the piece, is built on the following four themes. These, as is obvious, are related to the themes of the first and second sections respectivaly. Morley also expanded the conventional repeat of the last line by means of interpolations, making it into an effective «coda».

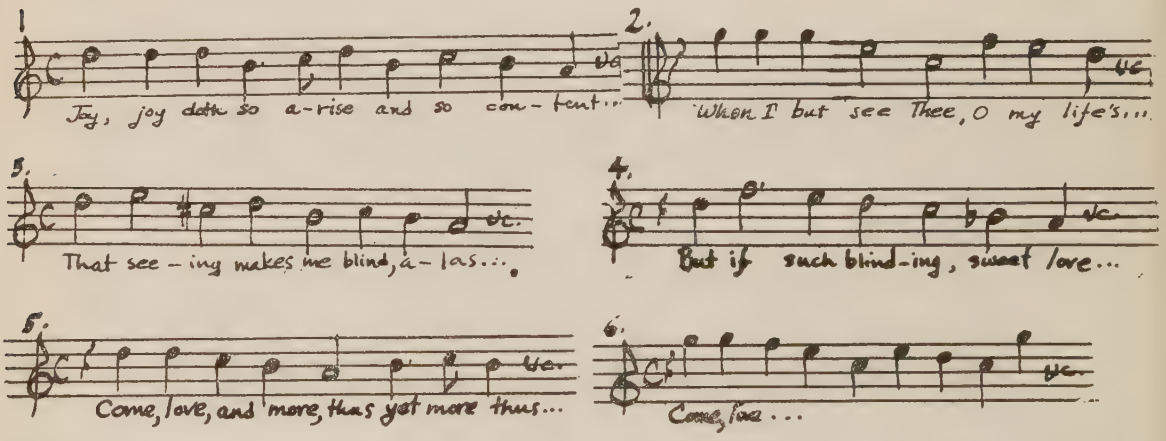


Here Morley's textual interpolations serve several purposes. In all cases they lend themselves to the instrumental or abstract formal qualities, rather than to the vocal or poetic aspects of the composition. A similar process may be seen in the second piece of the collection : «Joy doth so arise». Here the instrumental qualities deriving from Morley's procedure of interpolation serve to counteract several Italian features like the narrative beginning and the several wordpainting devices. These also serve to distinguish it entirely

in spirit and substance from Palestrina's setting of «Joy so delights my heart» in *Musica Transalpina I* to which it bears an unmistakable, if superficial, resemblance:[9]

«Joy, joy doth so arise and so content me
When I but see thee O my life's fair treasure
Joy, joy doth so arise and so content me
That seeing makes me blind *(That blind I am)* through too great pleasure
But if such blinding Love, *sweet love* doth delight thee
Come Love and more and more *(yet, yet more)* thus *ay thus* blind and spite me.»

Morley took advantage of the freedom afforded by his interpolations to construct a composition in fairly strict «points» of imitation. And, although one cannot say (as he did in praising a certain Italian composer in *A Plaine and Easie Introduction*) «of one point he hath made as much as will serve for a whole song», he did greatly unify the composition by using several closely related themes.



This first section is interesting as an example of Morley's use of text repetition for achieving musical structure. The first thirty one bars (i. e. over two-fifths of the total length of the whole in Fellowes' edition) make up a small ternary, as shown in the following diagram:

$$A\text{(fig. 1 above)}\ B\ (2) - A(1) - C(3) - D(4) - E(5) - E'(5a)$$

9. As Obertello has pointed out (*op. cit.*, p. 432), Morley's text was obviously derived from the translation of Bembo's text which appeared with Palestrina's setting in *Musica Transalpina I* as follows:

«Joy so delights my heart and so relieves me
When I behold the face of my beloved,
That any hard mischance or pang that grieves me,
Is quite exiled and presently removed.
And if I might to perfite up my pleasure
Without controlment bestow myne eyes where I repose my treasure
For a crowne and Kingdom sure possessed,
I would not change my state so sweet and blessed.»

The repetition of the text and setting of the first line or two was a common practice among Italian composers, which may be found in hundreds of examples. But the interpolation of the first line after intervening material was indeed unusual.

Morley's method was similar in many other instances[10] in which it is just as true to say that he set the music to the text as that he set the text to music. He took full advantage of the freedom this method allowed to piece out lines where he needed more space to finish a musical «point» or sequence. Consequently, he could have followed the ideals of those Italian madrigalists who had subordinated all other considerations to the expression of the text and its connotations, Instead, Morley fashioned the text to his musical needs, and in so doing contributed measurably to the abstract «instrumental» style which serves as one of the features which distinguish the English madrigal style from that of the Italians.

Of course there are many other such differences. In Italy, by 1600, the end of the madrigal tradition had long been presaged in a gravitation towards the stage in the serious madrigal and in symptoms marking a return to the principles of constructional unity in the lighter forms. England, building her madrigal tradition mainly as a continuation of these late developments, shortened a similar evolution within her own tradition. Here musical forms began generally to assume greater importances in themselves, and melodies and harmonic progressions became ever more instrumental in nature. All this was quite consistent with the new instrumental art then formulating in England where composers were soon to produce some of the best abstract chamber music of the century. And Morley's rather unliterary scrambling of some of the texts he set was, it seems to me, one fairly important step in this direction.

10. These do not call for further analysis here, but see also numbers II, III, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, XV, XI and XVIII in the *Canzonets to Three Voices*, and numbers XI and XVIII in the *Madrigals to Four Voices* for further examples of this practice.

La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León[1]

(siglos XV y XVI)

Por José M.ª ÁLVAREZ PÉREZ

El siglo XV

No he podido encontrar noticias concretas sobre los primeros pasos del cabildo en orden a la formación de la Capilla Musical. Por otra parte los documentos referentes al siglo XV son muy escasos. No podemos, por tanto, decir cuándo se empezó a cantar polifonía en León. Todavía podemos añadir que en la catedral de León con seguridad estarían al corriente del movimiento efectuado en Francia con el Ars Antiqua y Ars Nova. León era paso obligado hacia Santiago de Compostela, y no podemos dudar que los peregrinos, tan abundantes en aquella época, fueron muchas veces portadores del arte. Sin embargo, nada podemos afirmar, ya que nos faltan datos sobre el particular. A principios del siglo XV encontramos ya en León una Capilla de Música más o menos desarrollada. Nos fundamos en el dato siguiente sacado de las actas capitulares, donde por primera vez nos hablan de los mozos de coro, pero con un sentido retrospectivo que aprovecho para el caso. El 8 de diciembre el cabildo manda dar de comer a los mozos de coro como en tiempos pasados se acostumbraba.

> «Dijeron que mandaban e rogaban a las personas que son de la dicha iglesia... que diesen de comer al Obispo de Sant Nicolás e a los moços de coro, segund que en los tiempos pasados se acostumbraba, e que a ellos no viniese perjuicio ni a sus dignidades...»
>
> (Actas de 1441, n.º 9802, fol. 43.)

Por otra parte el año 1424 nos encontramos allí de Cantor a Juan de Buena Ventura con salario de 300 maravedises.

1. Resumen de *La Música Sacra al Servicio de la Catedral de León*. Tesis presentada por el mismo autor en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, bajo la dirección de Mons. Higinio Anglés, Presidente del mismo, Roma, 1959. En ella se estudia la vida musical en la Catedral de León desde el siglo X al XVIII. Próxima publicación de la obra completa.

«Los dichos señores por façer merçed a Juan de Buena Ventura, Cantor e familiar del Sr. Obispo don Juan, de buena memoria, e otrosi, por servicio que fizo a la dicha iglesia de su officio de canto, mandaron que diese trezientos maravedis...»

(Actas de 1424, n.º 9800, fol. 72.)

Con la palabra Cantor se designaba en este siglo al que más tarde será el Maestro de Capilla. El Cantor tenía las mismas obligaciones que tiene más tarde (siglo XVI) el Maestro de Capilla. No he podido encontrar las obligaciones de Juan de Buena Ventura; sin embargo, unos años más tarde encontramos a Alfonso de Belmonte, Cantor en 1467, el cual tiene las mismas obligaciones que los Maestros de Capilla del siglo siguiente. Las Obligaciones del dicho Alfonso de Belmonte eran las siguientes : Debía de enseñar a los canónigos, a los racioneros, a algunos bachilleres de los doce y a todos los mozos de coro, canto llano por arte. De donde se deduce que el canto llano lo cantaban los canónigos, racioneros, bachilleres y los mozos de coro. Debía asimismo enseñar a los mozos de coro que fuesen hábiles y a algunos canónigos, beneficiados y bachilleres Canto de órgano (polifonía) y contrapunto por arte. Por tanto, ya existía una escuela de polifonía en la catedral, además de una Capilla formada por canónigos, bachilleres y mozos de coro. Debía asimismo cantar con los canónigos, bachilleres y mozos de coro, canto de órgano, las fiestas solemnes, dobles, domingos y sábados a la misa de Santa María y otros días que fuesen necesarios. Debía de dar lecciones por la mañana, desde acabada la misa de prima hasta acabada la misa de tercia, y por la tarde, después de comer hasta terminadas las vísperas. Le asignaron de salario 9,000 maravedís, que se le habían de pagar por tercios. Acepta y toma posesión el día 14 de enero de 1458 (Actas de 1458, n.º 9814, fol. 61r). No sabemos más noticias sobre Alfonso de Belmonte.[2]

Todo lo cual nos permite afirmar que el anterior Juan de Buena Ventura en 1424 fue ya un verdadero Maestro de Canto, en el sentido de Maestro de Capilla; por otra parte ya existían entonces los mozos de coro, y por tanto existía en León una Capilla Polifónica a primeros del siglo XV.

Aunque pocas, no faltan noticias referentes al órgano y a algunos organistas. En 1424 cesa de organista Antonio Fernández:

«Este dicho día dijeron que por cuanto Antonio Fernández, notario de la dicha iglesia, había servido el officio de los órganos mayores... e agora era ya cansado e no podía trabajar en los órganos ..... que le asignaban y asignaron que oviese cada mes cien maravedis...»

(Actas de 1424, n.º 9800, fol. 60.)

2. En el *Cancionero Musical de Sevilla* (s. XV) se encuentra una canción con el título «Pues mi dicha no consiente», la cual se le atribuye a Belmonte. Con seguridad se trata del mismo.

El mismo año y día en que éste sale (4 de agosto de 1424), entra de organista Fernán Sánchez de Buytrago, bachiller en artes. Le asignan de salario 800 maravedises. Sus obligaciones eran de tocar el órgano en las fiestas de Nuestro Señor : Navidad, Pascua, Ascensión, Espíritu Santo y Corpus. Además, todas las fiestas de Santa María, San Froilán (Patrono de la Diócesis) y las fiestas de blanco. Todo lo cual supone ya una buena intervención del órgano en la Liturgia.

> «Los dichos señores dijeron que por hacer bien e merçed a Fernán Sánchez de Buytrago, bachiller en artes, vecino de esta dicha ciudad que le daban e dieron el offiçio de tañer los órganos mayores de la dicha iglesia e que le asignaban e asignaron de salario por su trabajo, que oviese echocientos maravedis en cada año ..... e las fiestas que el dicho bachiller ha de entonar e tañer los dichos órganos son estas : primeramente las fiestas de Nuestro Señor Jesucristo que son : Navidat, Pascua de Resurrección, Actensión, Sancti Spiritus e Corpus Christi, e las fiestas de Santa María todas, e las fiestas de San Floylán, item las fiestas de blanco.»
>
> (Actas de 1424, n.º 9800, fol. 60.)

El 9 de febrero de 1425 mandan aumentar el salario a los capellanes que cantan la misa, prometiéndoles 1500 maravedís en cada año.

> «Ordenaron los dichos señores cabildo que por quanto no se fallaba quien dixesse la missa de alba la qual se dize por el noble Rey don Enrique e este defecto venía por el poco salario, e por quanto el señor Obispo e a ellos que son tenidos de dar salario e contentar a los capellanes que cantaban dicha missa, e el dicho señor Obispo ha de pagar la metad del dicho salario, ordenaron que de aquí en adelante que se diesse mill e quinientos maravedis en cada año.»
>
> (Actas 1425, n.º 9800, fol. 25.)

A medida que el tiempo pasa se ve un creciente interés por lo referente al salario para que mejor sirvan a la catedral.

El año 1464 encontramos a Navidat Laurencio, Cantor. El día 27 del mes de marzo (martes) de 1464, el bachiller Pedro Muñoz de Alarcón y Antonio de Sevilla, en nombre del Deán y del Cabildo, concuerdan con Navidat Laurencio, Cantor, las condiciones que ha de guardar. Debía de enseñar a los canónigos, bachilleres y mozos de coro, canto llano, canto de órgano y contrapunto por arte. En las fiestas principales de esta iglesia, como los apóstoles, sábados y domingos debía de cantar con los discípulos.[3] El año 1478 encontramos de Organista a Pedro Frey. Tiene unas casas en Santa Marina.[4]

En el año 1481 el cabildo de León hace un contrato con el Maestro-Organero Teodorico, vecino de la ciudad de Segovia, sobre la construcción de unos órganos para la catedral.

3. Actas de 1564, fol. 68.
4. Libro de rentas de 1478, fol. 45.

Mandan hacer de nuevo toda el arca de viento, los caños, con dos juegos, uno para el entero y otro para el flautado a las espaldas. Los órganos debían de ser examinados por maestros buenos tañedores. El órgano en concreto parece ser bastante completo para aquel tiempo. Se trata de un órgano de 16 palmos con toda su perfección de 8 contras hasta 45 puntos de juego, y arriba cumplidos de voces y perfección de bases, según requiere la iglesia. Debía de tener un juego de flautados y una mixtura de caños de octava que tañesen juntos con su principal, y cuando quisieren tocase el flautado solo. El flautado debía de ser de madera, de 8 palmos y 8 contras con cuarenta y dos puntos de juego.[5] Todo lo cual nos demuestra que ya contaban con un órgano perfecto que no deja de llamarnos poderosamente la atención.

En el año 1482 se encuentra de Cantor en León, Jacobo de Milarte.[6] En el Cancionero Musical de Palacio, editado por F. A. Barbieri en 1890, hay seis composiciones atribuidas a Jacobo de Milarte; son los números 172, 256, 362, 367, 368 y 411. Nuevamente se ha hecho una edición crítica del dicho Cancionero de Palacio por Mons. Higinio Anglés, donde se pueden apreciar las composiciones. En esta nueva edición corresponden a los números 264, 268, 398, 266, 360 y 210.[7]

En enero de 1494 nos encontramos a Juan de Sanabria, Cantor en dicha catedral. Es otro de los compositores que tienen obras en el Cancionero Musical de Palacio. Aquí se encuentran dos composiciones suyas que corresponden a los números 246 y 349 en la edición de Barbieri. En la nueva edición de H. Anglés corresponden a los números 377 y 118.[8] De este Sanabria existen varias composiciones en la catedral de Tarazona. Son, todas a cuatro voces, un motete, himno y lamentaciones in feria V.[9] Ninguna noticia más se sabe de este compositor. Entra al servicio de la catedral de León en enero de 1494.[10]

Todos estos cantores influyeron mucho en el ambiente musical de León, que veremos en auge en el siglo siguiente, el cual aparece mucho más floreciente todavía.

5. Actas n.º 9822, fol. 76. No puedo dar el documento transcrito, ya que se encuentra completamente ilegible.

6. Actas, n.º 9822, fol. 123.

7. Confer : *La Música en tiempos de los Reyes Católicos*, por Higinio Anglés; tres volúmenes editados, el primero en Madrid, 1941, y los otros dos en Barcelona, 1947 y 1951, respectivamente. En el volumen III, Barcelona, 1951, se pueden ver los títulos de las canciones : «Dencansa, triste pastor», a tres voces, n.º 264. «Gasajado vienes, Mingo», a tres voces, n.º 268. «Todos van de amor heridos», a cuatro voces, n.º 398. «Vamos, vamos a cenar», a tres voces, n.º 266. «A sombra de mis cabellos», a cuatro voces, n.º 360. «Dexa d'estar modorrido», a cuatro voces, n.º 210.

8. «Mayoral, dile que Pedro», a tres voces, n.º 118, vol. II. «Descuidad d'ese cuidado», a tres voces, vol. III, n.º 377.

9. Manuscrito n.º 2 de la Catedral de Tarazona. «Lilium sacrum», motete a cuatro voces, «Cuius Corpus Sanctissimum», himno a cuatro voces; «Lamentaciones a cuatro voces in feria quinta».

10. Actas de 1494, enero, folio sin numerar.

Los doce bachilleres del coro

Aunque propiamente no pertenece a la polifonía, quiero, sin embargo, dar a conocer unos documentos interesantes del siglo XV con relación al canto llano. Desde tiempos inmemorables habían sido instituidas en la catedral de León doce bachillerías de coro. Los poseedores de las dichas bachillerías debían de ser diestros en el canto llano, a los cuales estaba encomendado bajo las órdenes del sochantre. Según los estatutos debían de ser clérigos-sacerdotes y debían de presentar el certificado de limpieza de sangre. Eran rigurosamente examinados por el señor Obispo, el cual daba mandato al sochantre de la catedral para que les pusiese en posesión de las bachillerías. El señor Obispo en persona asistía al examen, quien abriendo un misal romano les mandaba solfear y aplicar el texto. Podemos comprobar algunas aprobaciones de bachilleres de coro que fueron examinados por el señor Obispo en el año 1567. Se trata de Antonio Gómez, bachiller de los doce:

> «En la ciudad de León a veintiséis días del mes de junio de mill quinientos y sesenta y siete años ante su señoría reverendísima del Obispo mi Señor, paresció presente Antonio Gómez, clérigo, y dixo que él estaba proveydo de una bachillería del coro de esta santa iglesia de León y se le había pedido información de la limpieza de sangre de su generación ..... y que agora restaba que él fuese examinado por su señoría reverendísima conforme a la constitución de los dichos bachilleres ..... Y luego incontinente su señoría reverendísima, le dió una firma que leyese un capítulo que comenzaba «Maius autem dubium est» el cual leyó bien; y luego en un misal romano le mandó cantase un canto cuya letra empezaba «Vesperae autem sabatti» y habiendo cantado la solfa y metido la letra y respondiendo a lo que por su señoría le fué preguntado, su señoría dixo que le aprobaba y le aprobó, y mandaba y mandó a Luis Alonso sochantre de la dicha iglesia sopena de excomunicón y de veinte ducados para obras pías, que siendo requerido con este su mandamiento, dentro de un día ..... se entregase al dicho Antonio Gómez, clérigo-presbítero la posesión de la dicha bachillería, y le ponga en ella mandándole cantar y acudir...»
>
> (Archivo catedral, n.º 2440.)

De la misma manera toma posesión de otra bachillería Francisco Guerra, el 20 de febrero de 1567, el cual era también clérigo-presbítero. El 20 de marzo de 1567 se examina a Leandro de Castillo, quien no sabe el canto suficientemente y le mandan ejercitarse más. El 27 de abril lo hace Sebastián Estévez. En 1593, Alonso Valentín.[11]

Una de las condiciones que seguían con toda escrupulosidad era la de ser clérigos-sacerdotes. Interesante un documento sobre este particular en el que el señor Obispo don Juan de San Millán, en 1567, amonesta al cabildo al querer dar posesión a Leandro de Castillo y a Pedro Salvador, los cuales no eran clérigos-sacerdotes:

11. Archivo catedral, n.ˢ 2440 y 2441, respectivamente.

«Don Juan de San Millán por la gracia de Dios .... a los muy magníficos y reverendos señores deán y cabildo ..... y a Luis Alonso sochantre salud y gracia. Bien sabéis o debéis saber que al mismo tiempo que se instituyó en esta santa iglesia que hubiese en ella doze bachilleres se mandó que fuesen clérigos-sacerdotes, lo cual no obstante somos informados que estando al presente dos bachillerías vaccas queréis instituir en ellas a Leandro de Castillo y a Pedro Salvador que no son sacerdotes ni tienen edad para lo poder ser, lo qual es contra la dicha institución; porque vos mando so pena de excomunión mayor latae sententiae, la qual desde agora promulgo en vos que inobedientes fuéredes, y de diez ducados para obras pías que no admitáis a los susodichos a las dichas bachillerías, ni les hagáis institución en ellas ..... ni a otra persona alguna sin que tenga la dicha calidad de sacerdote y que primero sea examinado por Nos ..... Dada en León...»

(Archivo catedral, n.º 2443.)

Más tarde, uno de los interesados, Pedro Salvador, toma posesión de una bachillería al ordenarse de sacerdote.[12]

El siglo XVI

El siglo XVI es el siglo de oro de la historia musical de la catedral de León. Un siglo que naturalmente no vino espontáneo; el florecimiento y desarrollo de la música venía ya preparándose desde el siglo anterior, por obra de los músicos que en dicha catedral trabajaron desinteresadamente y por amor al arte. Es al mismo tiempo el siglo de oro de nuestra polifonía; el siglo de Victoria, de Morales, de Guerrero, de Juan de la Encina, de Francisco de Salinas. La catedral de León está preparada y se encuentra a la altura de las circunstancias. Hombres de fama mundial, cuyos nombres pasarán a ilustrar las páginas de la historia de la música, son recibidos y llamados a dirigir el movimiento musical de la catedral de León. Así entra Juan de la Encina en 1519 tomando posesión del Priorazgo de la catedral, que el Papa León X le concede en premio de sus trabajos. Aunque Juan de la Encina no tiene propiamente un cargo musical en León, sin duda su persona influyó muchísimo en todo el movimiento musical. Más tarde, en septiembre de 1563, es llamado Francisco de Salinas a ejercer de organista. Son los dos promotores de todo el desarrollo de la vida musical en León.

Comentamos a continuación el documento referente a las obligaciones de los músicos con fecha de 1548.[13] Por él vemos que la Capilla musical completamente organizada consta de Maestro de Capilla, organista, seis mozos de coro y doce bachilleres de coro. Los doce bachilleres de coro estaban más bien dedicados al canto llano, como hemos visto en el siglo anterior. Además de la capilla de cantores, se funda en 1544 una Capilla de ministriles,

12. Archivo catedral, n.º 2443.
13. Vide apéndice, n.º 1.

con un maestro especial. Viene a ejercer de maestro de ministriles una verdadera personalidad en este campo, como fue Juan de Torquemada, quien había estado de ministril en la Capilla de Carlos V y de la emperatriz Isabel.[14] Más tarde de criado y ministril del Conde de Benavente.

No siempre fue posible el disponer de un maestro de ministriles. En este caso se encargaba de las lecciones el Maestro de Capilla. Sobre el Maestro de Capilla pesaban graves y muy costosas obligaciones, que con el tiempo dieron frutos sabrosos a la Iglesia en el campo musical. En este siglo encontramos por primera vez la adopción del título de Maestro de Capilla, a quien verdaderamente le debía de pertenecer, es decir, al encargado de la educación de la voz a los niños y al director verdadero de la Capilla. En el siglo anterior le llamaban Cantor, y era un verdadero Maestro de Capilla. Algo semejante pasaba también en Italia, y en concreto en Roma en la Cappella Giulia y en Santa María la Mayor, San Juan de Letrán y otras. El título de Maestro de Capilla en la Corte Pontificia era un título de honor que generalmente se daba a un Obispo o a otro personaje eclesiástico, incluso que viviese fuera de Roma. Así, en tiempo del Papa Calixto III, en abril de 1455, se cita a Martinus de Bello como «Magister Capellae, Episopus civitatis Castelli», que, según algunos, no era otro que el Obispo de Tarazona (España). En 1492 se presenta como Magister Capellae Pontificiae Pedro Garcias Episcopus Barchinonensis (Barcelona). En 1494 le sucede Episcopus de Segovia.[15]

En 1586, bajo Sixto V, el título de Maestro de Capilla deja de ser un honor palaciego y se confía y da el nombre a uno de los cantores de la Capilla Pontificia, libremente elegido por los cantores y aprobada la elección por el Papa.[16] Algo parecido pasaba en Santa María la Mayor.[17]

En León el Maestro de Capilla estaba obligado a residir en la Capilla desde prima hasta una hora después de terminadas las horas. Por la tarde, desde octubre a mayo, debía dedicarse a sus lecciones desde la una hasta una hora después de vísperas. Durante este tiempo estaba obligado a enseñar canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición a los canónigos y dignidades que quisieren aprenderlo. Sin duda que hubo canónigos que se formaron bajo esta dirección, y una buena parte de ellos convencidos plenamente de la importancia de la música hasta el punto que, en ocasiones, llegaron a pagar por cuenta propia

14. H. Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, págs. 34 ss.
15. H. Anglés, *La Música en tiempo de los Reyes Católicos*, I, Madrid, 1941, pág. 17. José M.ª Llorens, *Cristóbal de Morales, cantor en la Capilla Pontificia de Paulo III* en *Anuario Musical*, Barcelona, 1953, vol. VIII, págs. 39-63. *Músicos españoles en la Capilla Pontificia* en *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 1955, vol. VII. Anselmo M.ª Albareda, *Il Vescovo di Barcellona Pietro Garsias, bibliotecario della Vaticana sotto Alessandro VI* en La Bibliofilia, Firenze 1958, vol. LX.
16. Haberl, *Musikkatalog des Päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom*, Leipzig, 1888, pág. 68.
17. Casimiri, *Novi Documenti Biografici de Palestrina*, Roma, 1918, fasc. I, págs. 10 ss.

a los músicos, cuando la fábrica o cabildo no aprobaba la tasa o contrato con los maestros, como sucedió con Francisco de Salinas; un grupo de canónigos, en esta ocasión, asumió por su cuenta y riesgo lo que la fábrica se negaba a pagar para completar el salario que pedía el organista. Salinas vino a León apoyado por este grupo ejemplar de canónigos, como veremos a su tiempo.

Hemos de tener en cuenta que la mentalidad e idea de los documentos en esta materia era no tanto la preparación de los cosas necesarias inmediatamente para el culto de la catedral, sino la preparación y formación completa de las cualidades de cada individuo en orden al futuro; en este aspecto son todavía más claros los documentos del siglo XVII, de tal manera, que podemos afirmar que el Magisterio de música era una verdadera escuela musical, donde, en continuo contacto de maestros y alumnos sometidos a una seria reglamentación, daban a la Iglesia frutos verdaderamente dignos que sabrán sostener en estos dos siglos a grande altura la música en el culto. El Maestro estaba asimismo obligado a hacer la música para las fiestas de Navidad y del Corpus Christi, además de otras fiestas que el cabildo le encomendare. Muy concretas eran también las obligaciones del organista, las cuales nos dan idea clara de la intervención del órgano en el culto divino. Debía alternar con los cantores los días que había fabordón, en el primer y último salmo de vísperas; tocar a maitines y completas las fiestas siguientes : Epifanía, Purificación, Asunción, Pascua de flores, Ascensión, Pascua del Espíritu Santo, Trinidad, Corpus Cristi, San Juan, Santiago, Transfiguración, Asunción, Natividad de Nuestra Señora, San Froilán, patrono de la diócesis, Todos los Santos, Concepción y Navidad. Debía tomar también algunos salmos en los días de Pascua y en los días de Nuestra Señora y tener prevenidos motetes para acompañar con la Capilla. Muy interesantes también las obligaciones de los cantores. Todas las Pascuas, fiestas de Nuestra Señora, apóstoles, domingos y fiestas de precepto el Maestro juntamente con los cantores estaban obligados a ir al coro al principio de las vísperas, donde debían cantar y salmear. Lo mismo a las completas los días solemnes. La misma obligación a tercia. Asistencia a todas las procesiones del año, cantando, salmeando y contrapuntando el canto llano. El Sábado Santo debían de cantar todas las completas en fabordón, alternando con el órgano y ministriles. En los maitines de Navidad, Pascua del Espíritu Santo, Corpus Cristi y Asunción de la Virgen debían de cantar, a canto de órgano, el invitatorio, el himno, *Te Deum Laudamos* y *Benedictus*, en fabordón, alternando con el órgano y ministriles. El Maestro debía de interesarse por buscar una voz a propósito para salmear con el organista y ministriles cuando dialogaban con la Capilla, y lo mismo algunos motetes y versos del magnificat.

a *b*

a) Órgano del siglo XVI, que se conserva en la catedral de León. Le daban el nombre de Realejo, y lo usaban principalmente en la Procesión del día del Corpus-Cristi por la ciudad. *b*) Detalle del interior del órgano.

El órgano

Grande era la importancia del órgano en el siglo XVI; basta recordar la intervención que tenía en el culto divino. Datos encontrados en el archivo de la catedral nos ayudarán a confirmar su importancia. En el siglo XV se había construido un órgano nuevo para la catedral y estaba colocado encima de los dos juegos de púlpitos. Se preocupaban de tenerlos siempre en buen estado, para lo cual eran revisados todos los años. Para ello disponían de contratos con los organeros:

> «En el día de hoy se ha ofrecido ocho mil maravedis y diez y ocho reales de salario a Giménez, maestre de afinar órganos de esta santa iglesia, y venga dos veces al año, o más si fuese necesario y se dé cuenta al organista Santa Cruz.»
> (Actas de 1545-46; n.º 9871, fol. 14.)

Más tarde, en 1567, vemos otro afinador de órganos contratado con la misma finalidad:

> «Este dicho día (11 julio 1567) los dichos señores por elección de votos eligieron y nombraron por diputados para la petición de Juan de Salas para ver si es el que conviene para afinador de los órganos de esta santa iglesia, y a los señores canónigos Álvaro Suárez, Diego de Quiñones, Gabriel de Betanzos, Diego de Bottas, Juan Flórez, licenciado Francisco de la Calçada ..... contradijeron esta comisión y que no se tratase de ello los señores Diego de Caboneza y Fernando de Villarroel, canónigos, atento que está recibido por afinador Cortejo y tiene salario y no ha desmerecido porque se lo quiten.»
> (Actas 1566-67, n.º 9890, fol. 77.)

En 1568 mandan afinar los órganos para celebrar las oposiciones de organistas a las cuales se presentaron Sotomayor, Ruiz y Lago:

> «Este dicho día (3 julio 1568) los dichos señores juntamente con el señor licenciado Sierra, provisor, mandaron dar cuenta de diez ducados de la fábrica a Martínez, entonador de los órganos de esta iglesia y en remuneración del trabajo que ha llevado en entonar los dichos órganos en esta oposición y examen que ha habido de los órganos de esta iglesia.»
> (Actas de 1567-68, n.º 9891, fol. 80.)

Todas ellas son pruebas más que suficientes para demostrar el interés y la preocupación que tenían para que el culto resultase digno; un ejemplo interesante a imitar por nuestras catedrales. Disponían, además, de un órgano especial para las procesiones del Corpus, y sin duda que lo usarían también en las procesiones interiores por el claustro. Este órgano se conserva todavía, y ofrece unas características dignas de notarse. El órgano es de fácil manejo. En el siglo XVI le daban el nombre de Realejo. En él puso sus manos nuestro célebre Salinas, en los años 1563-67. Mide 2 metros de alto por 1,30 de ancho. La parte inferior,

más ancha, sirve de pedestal al órgano que va colocado en la parte superior. Dos fuelles en la parte inferior, en forma triangular, con dos cuerdas exteriores para suministrarle el viento. Un tubo de madera conductor del aire sube interiormente hacia el secreto del órgano. Teclado bastante conservado. Dispone de 45 teclas, de las cuales 27 son blancas y 18 negras, que componen cuatro octavas. Es característica la octava corta : *DO* (*mi*), *RE* (*fa* sostenido), *MI* (*sol* sostenido), *FA* (*fa* natural). Las demás son normales. Actualmente le faltan dos teclas, el *SOL* de la primera octava y el *DO* de la cuarta. Consta de siete registros, cuyos mandos salen al exterior, a derecha e izquierda. Cuatro registros al lado derecho, que son: Flautado (8 pies), Octava (4 pies), Lleno y Corneta. Otros tres al lado izquierdo : Flautado (8 pies), Octava (4 pies) y Lleno. Tiene solamente tres tubos de madera, tapados, y uno de madera formando triángulo. Los restantes tubos son todos de metal, abundando los de chimenea y tapados. Por desgracia han desaparecido no pocos tubos... Sin embargo, se puede apreciar todavía la sonoridad tan rica de sus Bajos. Puede verse en el Tesoro de la catedral.

La Música instrumental en la Misa y en el Oficio

En 1544 quedá inaugurada oficialmente en la catedral de León una capilla de ministriles con su Maestro particular:

> «Dixeron el dicho señor provisor e diputados nombrados por el dicho cabildo e por virtud del dicho poder de soso incorporado, que porque el culto divino fuese más aumentado e solemnizado, e las gentes provocadas a mayor devoción, como se había hecho e se hacía en otras catedrales destos regnos, se había acordado por el dicho cabildo, que fuera puesta y tomada para esta iglesia de León, capilla de ministriles para la celebración de los officios divinos en los días festivos...»
>
> (Archivo catedral, n.º 3717.)

Efectivamente, los primeros documentos relativos a los ministriles son de 1548. La música instrumental al servicio de la liturgia y del culto divino asume una importancia capital en este siglo y nos llama poderosamente la atención. No podemos perder de vista que el instrumento de música no es de suyo ni malo ni profano, sino que estas cualidades profanas que se pueden a veces encontrar en ellos, provienen del mal uso del instrumento, y esto es lo que debemos sobre todo vigilar. Instrumento más sagrado que el órgano no lo hay, y sin embargo un mal uso de él en el culto puede resultar perjudicial y estorbar a la piedad de los fieles. Ésta es la razón por la cual los últimos documentos emanados de la santa sede y en especial la Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* y la nueva *Instructio* admiten el uso de los instrumentos en las funciones litúrgicas. Desde este punto de vista usaron el ins-

trumento musical en el culto divino. El uso recto y edificante lo prueba el repertorio por ellos usado. Generalmente el instrumento musical acompañaba las partes cantantes substituyendo alguna voz. Otras veces dialogando con el órgano y Capilla.[18] No faltaban tampoco las intervenciones solas, pero con repertorio apropiado, y a veces los mismos motetes de canto; de tal manera, que lejos de desorientar y desviar la devoción de los fieles, ayudaba a la piedad y a elevar y dignificar el culto divino. Los instrumentos empleados eran generalmente flautas de fabordón, chirimías, sacabuches, arpas, etc., todos instrumentos aptos para mezclarse con las voces y dignificar el culto. El uso de la música instrumental tenía lugar en las fiestas principales del año, y también en otras que siendo secundarias se celebraban en dicha catedral con alguna solemnidad. En las fiestas principales los ministriles actuaban tanto en la misa como en el oficio. La actuación en la misa consistía en acompañar el primero y último kyrie juntamente con la Capilla. Actuaban luego al ofertorio, a la elevación y al deo gracias. No especifican los documentos qué clase de música tocaban en estos momentos; a precisar por los documentos relativos al siglo XVII, solían tocar la mayor parte de las veces un motete bien acompañando a la Capilla, bien solos. Grande era también la intervención en el oficio. Antes de comenzar las primeras vísperas de las fiestas solemnes debían de tocar un motete. Alternaban luego con el órgano y cantores el primero y último salmo, el primero y último verso del himno, el magnificat y el deo gratias. Cuando el órgano y ministriles alternando respondían a la Capilla, eran acompañados de una voz escogida que salmeaba la parte de canto correspondiente:

> «Encárguese el maestro de capilla, que concierte con el organista y ministriles alguna voz si oviere appósito, que salmee con ellos en las fiestas principales, y así mismo algunos motetes que se digan a la vez con el órgano y ministriles, y también algunos versos del magnificat...»
>
> (Archivo catedral, n.º 3720.)

Antes de comenzar los maitines debían de tocar un motete en la forma que hemos explicado. Luego alternaban en el invitatorio himno, Tedéum y benedictus. Éstos eran los maitines solemnes, y solamente se decían así el día de Navidad, Pascua del Espíritu Santo, Corpus Cristi y la Asunción de la Virgen; en las procesiones tocaban solamente a la salida del coro para la procesión, a los ángulos de la clausura, delante de Nuestra Señora del Dado y al entrar en el coro. Las segundas vísperas solían ser igual que las primeras en las fiestas solemnes. Las fiestas en que actuaban de la manera que acabamos de exponer eran las siguientes : Enero: Circuncisión y Epifanía; febrero: Purificación; marzo: Anunciación; abril: Sábado Santo, además de en vísperas y misa, en las completas con el primero y último salmo y el «nunc dimitis», en fabordón. Pascua de Resurrección que tocarían además en la

18. Archivo catedral, n.º 3720. Vide apéndice n.º 1.

torre alta al alba. Mayo: Ascensión, debían de tocar al alba en la torre alta; Pascua del Espíritu Santo, con maitines solemnes, y al alba en la torre. Junio: Corpus Cristi, en maitines solemnes, procesión por la ciudad, procesión interna al día siguiente y el día de la octava. San Juan y San Pedro, tocando al alba en la torre alta. Julio: Santiago. Agosto: Transfiguración. La Asunción, con maitines solemnes; por la tarde asistían a la fiesta de los coros y tocaban al dar la colación.[19] Septiembre: Natividad de Nuestra Señora. Octubre: San Froilán, patrono de la diócesis. Noviembre: Todos los Santos. Diciembre: Concepción, Navidad, con maitines solemnes. Éstas eran las fiestas mayores del año, solemnizadas, como hemos dicho, con primeras vísperas, misa solemne y segundas vísperas; en cuatro de ellas con maitines solemnes. En las fiestas secundarias tocaban en la procesión dos veces : al salir del coro para la procesión y un motete delante de Nuestra Señora del Dado. En la misa el primer kyrie solamente, al ofertorio y al Deo gratias. En el oficio tocaban en todos los salmos que había canto de órgano. Estas fiestas eran las siguientes : Enero: San Sebastián, primeras vísperas y procesión. Abril: los dos días después de Pascua en la misa y en las vísperas. Mayo: los días después de Pascua del Espíritu Santo. Junio: San Bernabé, vísperas y procesión. Julio: Visitación de Nuestra Señora. Agosto: Nuestra Señora de las Nieves. Septiembre: Exaltación de la Cruz. Noviembre: Dedicación de la Iglesia. Diciembre: Nuestra Señora de la O. Los dos días después de Navidad en vísperas, misa y procesión. El día de Jueves Santo en la misa y al hacer la reserva del Santísimo. Más tarde veremos como, en el siglo XVII, el número de las fiestas, tanto solemnes como secundarias, se ha aumentado considerablemente. Como se puede apreciar la vitalidad de la música en el siglo XVI era enorme, así como el amor que demostraban tener hacia la dignidad y el esplendor del culto divino. No faltaban tampoco las medidas oportunas para el recto cumplimiento de las obligaciones. A los contadores de coro se les amonesta constantemente a que lleven estricta cuenta de las faltas de cada uno de los miembros del cabildo, y que no efectúen el pago del mes sin antes saber las faltas de cada uno por las que eran descontados proporcionalmente a sus haberes.

Personal de la Capilla durante el siglo XVI

Año 1502 : Cristóbal Anuncibay, organista. Está de organista en esta catedral hasta el 1527, en que muere, y le sucede Andrés López. Tiene de salario 25,000 maravedises y 12 cargas de trigo. No se sabe de dónde vino ni otras noticias de él. (Libro de rentas 1522-26, fol. s. n.)

19. Se trata de una fiesta simbólica que todavía hoy celebran. Asiste el Ayuntamiento en corporación y hacen una ofrenda.

El año 1519 entra en León Juan de la Encina. León X le concede el Priorazgo de la catedral. No tuvo propiamente cargo musical. Los documentos sobre Juan de la Encina en León han sido ya publicados.[20]

Año 1527 : Andrés López, organista. Entra de organista este mismo año al morir el anterior Cristóbal. Es desconocido y nada se sabe sobre su personalidad. Tenía de salario 25,000 maravedís y 10 cargas de trigo al año:

> «En este día reunido el cabildo juntamente con el provisor Sr. Cieza ofrecieron de salario a Andrés López tañedor de órgano veinticinco mil maravedis y diez cargas de trigo al año, e mandaron correr el salario desde el día en que murió el anterior Cristóbal.»
> (Actas, n.º 9856, fol. s. n.)

Año 1534 : Santa Cruz, organista. El 19 de abril Juan Alonso e Isabel de Quiñones, su mujer, dotan a su hija Catalina para que se case con Santa Cruz, organista de la catedral. Son las únicas noticias que sabemos de este organista. (Archivo catedral, Reg. de Po. de Argüello, fol. 157.)

Año 1544 : Juan de Torquemada, Maestro de Ministriles. Conocedor perfecto del arte de ministriles. En 1528 le encontramos de ministril en la corte de Carlos V y de la Emperatriz Isabel, hasta el año 1534, en que no aparece ya en las listas.[21] Inmediatamente antes de pasar al servicio de la catedral de León era criado y ministril del Conde de Benavente. El 10 de agosto de 1544 hace contrato con el cabildo de León como maestro de capilla de ministriles, obligándose a estar toda su vida:

> «...por quanto pareçió a los dichos señores deán e cabildo ser cosa neçesaria para decoro del culto divino e serviçio e autoridad de la dicha iglesia, por ser el dicho Juan de Torquemada una de las personas preeminentes destos regnos en el dicho offiçio de ministril, e que no se encuentra persona que le prefiçia en el dicho offiçio de ministril...»
> (Archivo catedral, n.º 3717.)

Con Juan de Torquemada se inaugura por primera vez en León la capilla de ministriles:

> «...dixeron el dicho señor provisor e diputados nombrados por el dicho cabildo ..... que porque el culto divino fuese más aumentado e solemniçado e las gentes provocadas a mayor devoçión como se había hecho e se hacía en las demás catedrales destos regnos, se había acordado por el dicho cabildo, fuese puesta y tomada para esta iglesia de León capilla de ministriles, para la celebración de los oficios divinos en los días festivales...»
> (Archivo catedral, n.º 3717.)

20. R. Espinosa Maeso, en *Boletín de la Real Academia Esp.*, VIII, 1921, pág. 644.
21. H. Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V*, págs. 34 ss.

Le asignan de salario 40,000 maravedís al año. El contrato le obliga a dar lecciones a ocho mozos que debían de constituir la capilla de ministriles, con tres horas diarias de clase, dos por la mañana y una por la tarde. En 1553 Juan de Torquemada envía una súplica al cabildo, quejándose de que no han cumplido el contrato a que se habían obligado. Alega el maestro que le habían prometido de salario 45,000 maravedís y que solamente le pagan 40,000. No sabemos quién tendría la razón. Nada ha quedado de esto consignado. De todas formas en el contrato figuran solamente 40,000 maravedís que el cabildo se obligaba a pagar todos los años. ¿Prometieron una cosa y escribieron otra en el contrato? Juan de Torquemada afirma que se le prometieron 45,000 y que en el asiento último del contrato pusieron solamente los 40,000 maravedís hasta que tuviese mozos para enseñarles. El mismo contrato afirma no quitarle nada, aunque no tuviese mozos para enseñarles.

El maestro, al ver que el cabildo no le daba los mozos, escoge uno por su cuenta, a quien le enseña el oficio de ministril, y sirve al coro, según dice el maestro, desde hace quince meses. Estas razones mueven a Juan de Torquemada a pedir la parte que según él le habían prometido, y al mismo tiempo la parte correspondiente al dicho mozo, y que se dignen señalarle partido a su alumno, ya que es justo, dice, que el que sirve al altar viva del altar; y de esta manera se animarán otros mozos a servir a vuestras mercedes.[22]

Año 1545 : Giménez, afinador de los órganos. En el año 1545 y estando de organista Santa Cruz, hacen un contrato con el maestro Giménez, para que se encargue de venir a afinar los órganos de la catedral cuantas veces sea necesario, pagándole de salario 8,000 maravedises y 18 reales al año:

> «Este día mandaron asentarse ocho mil maravedis y diez y ocho reales de salario a Giménez, maestro de afinar órganos, porque tenga cargo de afinar los órganos de esta iglesia, y venga dos veces cada un año a los afinar, y más si fuere menester, y que si en el tiempo que pasare a la una vez que viniere a la otra se desafinare alguno de los órganos grandes o pequeño, que se le quite de salario pro rata al tiempo que estuviere el tal órgano desafinado, y que en esto se esté al dicho el organista Santa Cruz, que diga en verdad que el tal órgano no se puede tañer por estar desafinado.»
>
> (Actas de 1545-46, n.º 9871, fol. 14.)

Año 1546 : Diego de Cepeda, Maestro de Capilla. Toma posesión del dicho magisterio el 8 de agosto de 1546, que gana por oposición. Formaron el tribunal en la oposición don Pedro del Postillo, canónigo y Maestro de Capilla de Oviedo, y Bartolomé Gómez Quevedo, Maestro de Capilla del muy Ilustre y Reverendo Sr. D. Pedro Manuel, Arzobispo de Santiago y Capellán mayor de su Majestad. El tribunal declaró suficiente en méritos y cualidades a Diego de Cepeda, y le adjudican en conciencia el dicho Magisterio.[23] Fue uno de

22. Súplica del maestro Juan de Torquemada, archivo catedral, n.º 3722. Vide apéndice n.º 2.
23. Vide Apéndice n.º 3.

los grandes maestros, y de él conservaban en el Archivo de la catedral un Libro de Magnificat, en el inventario que entregaron a Lucas Tercero en 1602 al entrar de Maestro en la catedral. En 1558 le aumentan el salario. Desempeña el Magisterio en León muchos años. Allí está en 1568. No he podido encontrar más maestros hasta 1591. Faltan muchas Actas de estos años. Coincidió en León con Francisco de Salinas. Sin duda que influyó en los trámites para traerse al Salinas, y los dos trabajaron con gran interés por el movimiento musical en la catedral de León.

Año 1553 : Sancho López, cantor. El 7 de diciembre da su poder a Blas de Riaño, vecino de León, para que en su nombre pudiera cobrar de Pedro Bustanes, Tiple residente en Granada, 8,000 maravedís. (Actas n.° 9878, fol. s. n.)

Año 1558 : Gabriel de Contreras, organista. No sabemos cuándo tomó posesión del órgano. En este año le dan un empréstito para mejor cumplir sus obligaciones. (Actas de 1558-59, n.° 9883, fol. 38 r. y v.)

El 11 de enero de 1563 se encuentra enfermo de gravedad, y muere con seguridad en este mismo año. Le sucede Francisco de Salinas. Éstas son las únicas noticias que podemos dar de este organista. El cabildo se interesó fuertemente por su salud.

> «Este dicho día (11 de enero de 1563) los dichos señores Diego de Valderas y Francisco Puente, vayan a ver a Contreras organista para ver si podrá ser curado en el hospital de don Gómez, o a donde les pareciere a los dichos señores.»
> (Actas 1562-63, fol. 23^{v}.)

En este año 1558 el organista Francisco Rodríguez substituye a Contreras durante su enfermedad. Era organista de la Colegiata de San Isidoro. (Archivo catedral, Prot. de Po. Argüello, fol. 595.)

El año 1562 le suben el salario a Pedro Rodríguez, Contralto en la catedral; no sabemos más noticias de él. (Actas 1562-63, fol. 38^{r}.)

Año 1567 : Serrano, tiple. El 20 de octubre de 1567 se le da licencia para estudiar en la ciudad, con tal de que no falte ningún día de canto de órgano.

> «Este dicho día los dichos señores dieron licencia a Serrano tiple para yr al estudio a esta ciudad con condición que no falte ningún día de canto de órgano que haya en la iglesia.»
> (Actas de 1567-68, fol. 16^{v}.)

Año 1567 : Juan de Prado, tiple. El 20 de octubre de este año se le firma un salario anual de 34,000 maravedises. Sin duda alguna que se trataba de una buena voz. El cabildo aprueba el salario y considera necesario al dicho cantor para el servicio de la catedral.

> «Este dicho día (20 de octubre de 1567) los dichos señores habiendo oido la petición de Juan de Prado, tiple de esta santa iglesia, todos juntos y conformes le asignaron de salario

en cada un año por tiple de esta santa iglesia mill reales, que son treinta cuatro mill maravedis, viniendo en ello el señor licenciado Sierra, provisor, y nombraron al señor canónigo Cristóbal Suárez, procurador del cabildo que lo hable al dicho señor provisor y le diera el dicho salario ..... por parecerle hábil y buena voz y que serviría bien y que convenía al servicio de esta dicha santa iglesia y capilla.»

(Actas de 1567-68, fol. 16v.)

Año 1568 : Sotomayor, organista. Entra en esta catedral de organista el 3 de julio de 1568. Gana la oposición con brillantez, a la cual se habían presentado Ruiz y Lago. Sotomayor viene de Salamanca. Estaba de Obispo en León don Juan de San Millán, el cual toma parte en la elección a favor de Sotomayor. Este Obispo es el que examinó a los bachilleres de coro y prohibió se admitiese a individuos que no fuesen sacerdotes, respetando de esta manera las normas que sobre ello había.

Sin duda que fue éste un Obispo que se interesó muchísimo por la música; los datos que hemos visto bastarían para afirmarlo. Las oposiciones se celebraron con toda solemnidad. Mandan venir a un afinador para los órganos y son retribuidos espléndidamente los opositores y quienes tomaron parte en los trabajos de examen. Sotomayor es el sucesor de Salinas, para el cual reservaremos un estudio aparte. El año 1575 marcha a Sevilla.

«Este dicho día (3 de julio 1568) habiéndose llamado para ello por los porteros menores, los dichos señores por cédulas y elección de votos secretos, votaron sobre proveer el partido del órgano de esta santa iglesia entre tres opositores que había opuestos al dicho partido, que eran Sotomayor, Ruiz y Lago, y votando por su orden y antigüedad según costumbre y regulándose las dichas cédulas por el dicho señor primiceiro y por los señores canónigos Antonio Guerrero y Juan Flores ya juntamente por el dicho notario nombrado, se hallaron ser treinta y siete votos por la parte del Sotomayor, y diez votos en favor del Ruiz. y el dicho Lago no tuvo ningún voto; y vista la dicha elección, haciéndose saber a su señoría del reverendísimo señor don Juan de San Millán, Obispo de León, ynvió su voto por escrito en una cédula cerrada con su venia, en que daba su voto al dicho Sotomayor residente en Salamanca y firmado de su nombre ... asignaron de partido en cada un año conforme a los edictos puestos cien ducados de salario de la dicha fábrica, y luego los dichos señores con el dicho reverendísimo señor Obispo y con su voluntad y consentimiento expreso ..... mandaron dar cuenta de cien reales a los dichos opositores del dicho órgano, a cada uno de ellos dados en remuneración de lo que han gastado en estas oposiciones ..... este dicho día los dichos señores ..... mandaron dar cuenta de seis ducados para el maestro de capilla, Diego de Cepeda, por el trabajo que ha tenido y en remuneración por los trabajos del examen que hizo de los dichos opositores a cuenta de la dicha fábrica ..... Este dicho día los dichos señores mandaron dar cuenta de diez ducados de la fábrica a Martínez, entonador de los órganos de esta santa iglesia en remuneración del trabajo que ha llevado en entonar los dichos órganos en esta oposición y examen que ha habido de los órganos de esta santa iglesia.»

(Actas de 1567-68, n.º 9891, fol. 79v y 80r.)

Año 1569 : Fernán López de Segura, cantor de esta catedral; más tarde pasa a ser maestro de Capilla de Astorga.

«El seis de febrero de 1569 Fernán López de Segura, cantor de León por quanto se ha tratado con el Obispo de Astorga, y cabildo, que le sirva de maestro de capilla, dan poder a Pedro de Vileches estante en Astorga, para que por él se obligue de cumplir la escritura que contratase con el obispo de Astorga y cabildo.»

(Actas de 1568-69, fol. 21.)

Año 1591 : Alonso Texeda. Maestro de Capilla. Entra este año de maestro haciendo oposición, cuyo programa detallamos, al menos la idea general. Causas ajenas a mi voluntad no me han permitido dar la transcripción exacta de las Actas correspondientes. Los temas de oposición consistían en hacer una serie de ejercicios de Contrapunto en que se demostraba la competencia contrapuntística del candidato. Sobre un canto llano dado debían hacer tres carreras de contrapunto sobre tiple y otras tres sobre contrabajo. Con el mismo tema, compasillo sobre tiple. Otras dos carreras de contrapunto sobre tiple, haciendo tres semibreves al compás. Convertir el canto llano en breves y negras, y sobre esto hacer un contrapunto. Hacer un ejercicio fugado en cuarta, y luego en quinta. Todos ellos son ejercicios que para hacerlos bien es necesario un dominio completo del contrapunto en todas sus especies y combinaciones que los maestros de entonces dominaban perfectamente. Poco tiempo está Alonso Texeda de Maestro. En 1593 están sin Maestro de Capilla y trabajando con el fin de que vengan opositores. Nada más sabemos de este Texeda. Sin duda que fue uno de los mejores que han pasado por León; buena prueba de ello es la gimnasia de ejercicios a que fue sometido. (Actas de 1591, fol. s. n.)

Año 1591 : Martín de Yagüe, contralto. El 2 de mayo de este mismo año Martín de Yagüe vende al canónigo Pineda unos libros de música que son entregados al cabildo. Eran ocho libros de Victoria y cinco de Guerrero, los cuales fueron entregados a Texeda, Maestro de Capilla, con su firma. (Actas de 1591-92, fol. s. n.)

El año 1593 se encuentran sin Maestro. El cabildo, preocupado por un nuevo Maestro, escribe a Villalar, Maestro de Capilla de Zamora; a Victoria, Maestro de Capilla de las Descalzas de Madrid; a Bautista de Medina, Maestro de Capilla de los Ministriles del Rey, y a Bosque, residente en Toledo, para que ellos les indiquen e informen sobre Maestros de Capilla que pudiesen venir a regir el magisterio de León.

«Este dicho día (3 de diciembre de 1593) cometieron a los señores diputados sobre el magisterio de capilla que escriban y comuniquen a Villalar, maestro de capilla de Zamora, a Victoria, maestro de capilla de las descalzas de Madrid, a Bautista de Medina maestro de capilla de los ministriles del Rey, y al hermano de Bosque residente en Toledo de las personas que ellos saben que podrán servir y fueran suficientes para el servicio de maestro de capilla de esta nuestra iglesia, de manera que se reciba el que nos conviene, enviándole el cabildo a llamar sin poner edictos ni hacer gastos que de ponerlos suele decrecer.»

(Actas de 1593-94, fol. s. n.)

No hemos podido averiguar el candidato elegido por estas personalidades, a las cuales el cabildo se ha dignado pedir consejo. Ni siquiera sabemos si tomaron interés en el asunto. Los documentos de la Capilla Musical nada nos dicen sobre el particular. Lo mismo acontece con las Actas de estos años, aunque varias de ellas faltan del archivo. He revisado la colección de cartas dirigidas al Cabildo en estos años y nada aparece sobre el caso. El primer Maestro que aparece nos hace entrar ya en el siglo XVII, y es Lucas Tercero, sobre el cual existe ya mucha documentación y, como hemos de ver en artículos sucesivos, se trata de un gran Maestro. En esta tensión de ambiente musical entramos en el siglo XVII, el cual se presenta lleno de ambiciones y continúa la labor en el mismo clima de florecimiento y de progreso en el arte musical al servicio del culto.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. — Orden y constituciones que han de observar y han de cumplir el maestro de capilla, organista, ministriles y cantores de esta Santa Iglesia

«Capítulos y condiciones que ha de cumplir el Mtro. de Capilla

Primeramente que sea obligado a tener capilla y residir y tener llave de la capilla que le señalare el deán y cabildo de esta santa iglesia de León. Lo segundo que sea obligado a venir a residir a la capilla que ansí le señalaren desde que se quedare a prima, hasta una hora después de salidos de las horas, en todo el tiempo del año, excepto en la cuaresma. En la tarde después de comer venga a la dicha capilla, desde el mes de octubre, hasta primero de mayo, y venga en dando la una; desde primer día de mayo, hasta dicho primer día de octubre, venga en dando las dos y resida en la dicha capilla hasta una hora después de vísperas. Lo tercero que sea obligado en las horas susodichas y tiempo a mostrar canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición a las dignidades y canónigos, si lo quisieren aprender. Lo cuarto que sea obligado a mostrar a los seises mozos que ha de tener en su casa canto llano, canto de órgano, contrapunto, ansí en la capilla como en casa, para que sean diestros para cantar todas las obras y canto que sean necesarios, y que los dos dellos los traiga por semanas al coro para las veces que sean necesarios en el dicho coro. Lo quinto, que en tiempo susodicho muestre a los mozos de coro y acólitos a cantar canto llano y canto de órgano y contrapunto y todo lo demás de que fueren capaces para el servicio del coro y aprovechamiento dellos. Lo sexto que sea su cargo de buscar los seises mozos de coro susodichos, que son los seises que ha de tener en su casa, los que les tengan buenas voces, y cuando nuevamente trajere alguno de los dichos seises, los presente en el cabildo y canten en él para que los señores del dicho cabildo les pareciere que se reciba, le reciban y sino se vaya. Lo séptimo, es que durante el tiempo que le faltare alguno de los seises ya dichos se le descuente a pro rata de lo que se le dan para cada uno pero po que tenga lugar de buscar seise o seises susodichos que le faltaren desde el día quel tal faltare hasta quince días siguientes, goze del partido que se le da, como si lo tuviese en su casa, y pasados los quince días que le descuenten pro rata, todo lo que faltare el dicho seise, o seises. Y esto se entiende tenido un año por lo menos el tal seise. Si es que se

despidiere por obiar los enconvenientes, que no falte la consideración que se requiere ansí en recibirlos como en despedirlos. Item, que sea obligado a mostrar todas las obras que se hubiesen de cantar, y pasarlas a los cantores para que no haya falta en el coro, en las obras que así se hubiesen de cantar, y que los cantores vengan so pena de dos reales a cada uno dellos, llamándoles el maestro de capilla, que se les pone de pena al que no viniere a proveer lo susodicho. Item, que el día que el maestro de capilla faltare de venir a la capilla de mañana, pierda la mitad del salario pro rata le toque aquel día, y si faltare a la tarde, que pierda la ración entera de todo el día; entendiéndose si faltare todo el día, mañana y tarde, y salvo si estiviere enfermo o con licencia del cabildo; y que los contadores del coro tengan cuidado de saber, si les hace falta de todo lo susodicho; y viéndolo excusen las penas, de las quales, las dichas dos partes, para la fábrica, y la otra para los dichos contadores. Item, que el dicho maestro de capilla sea obligado a hacer música de las fiestas de Navidad y Corpus Cristi y otras fiestas que el cabildo mandare, dándole el administrador de la fábrica la letra o letras que para la dicha fiesta fuere menester.

Organista

La orden que el organista debe de guardar en servir esta santa iglesia y esta se le manda guardar, de más de lo que es ordinario y se tiene de costumbre. Que sea obligado a alternar con los cantores, todos los días que hubiere fabordón a las vísperas, en el primero y postrer salmo. Item de tañer completas y maitines las fiestas Epifanía, Purificación, Anunciación, Pascua de Flores, Ascensión, Pascua del Espíritu Santo, Trinidad, Corpus Cristi, San Juan, Santiago, Transfiguración, Asunción, Navidad de Nuestra Señora, San Froilán, Todos los Santos, Concepción, Navidad de Nuestro Señor. Asimismo ha de tañer los salmos, las pascuas y los días de nuestra Señora arriba dichos. Item, en los fabordones de las fiestas arriba dichas si hubiere tiempo para ello, taña algunos versos juntamente para que los canten, y así mismo tenga prevenidos algunos motetes para que se digan con el órgano. Y para que no haya descuido en cumplir la orden susodicha, y lo que dicho organista está obligado a cumplir de ordinario, tenga de pena medio real por cada falta que hiciere no viniendo al principio de la hora que hubiere de tañer, y si la faltare toda, se le doble la dicha pena, conforme a otra orden antigua que está dada en este caso. Encárguese a los contadores de coro que tengan cuidado de apuntar las faltas por la misma orden que se da en la de los ministriles, y al administrador, lo mismo que en este caso le está encargado arriba.

Ministriles

La manera y orden que han de tener los ministriles de seguir en esta santa iglesia de León. En las fiestas siguientes tañerán de la manera que abajo se declare. Enero : Circuncisión, Epifanía. Febrero : Purificación. Marzo : Anunciación. Abril : Sábado santo en la misa y a las completas con las flautas de fabordón, el primer salmo, postrero y nunc dimitis. Pascua de Resurrección, hase de tañer este día a la procesión del alba. Mayo : Ascensión; este día han de tañer al alba en la torre alta. Pascua del Espíritu Santo hase de tañer al alba en la torre. Junio : Trinidad, Corpus Cristi, tañerán a la procesión este día y el octavo y la que se hace del Santísimo Sacramento el segundo día. Natividad de San Juan hase de tañer al alba. Agosto : Trasfiguración. Asunción : Este día han de tañer al alba y estar a los foros con el cabildo para tañer al dar la colación. Septiembre: Natividad de Nuestra Señora, tañerse este día al alba en la torre. Octubre : San Froilán. Noviembre:

Todos Santos. Diciembre : Concepción. Navidad han de tañer a maitines de esta sagrada noche. En las fiestas susodichas antes de que se empiecen las primeras vísperas han de tañer un motete; después alternar con el órgano y cantores en el primero y postrer salmo; item tañerán el primer verso y postrero del hymno y lo mismo del magnificat y el Deo gratias. En la procesión han de tañer a la salida del coro, en los tres ángulos de la claustra y delante de Nuestra Señora del Dado; así mismo al entrar la procesión en el coro. Y en la misa tañerán el primer y postrer kyrie, a la ofrenda, al alcen y a la Deo gratias. En las segundas vísperas se tenga la orden que en las primeras, salvo el alternar de los salmos. En las fiestas siguientes que son menos principales, se tenga la orden abajo declarada. Enero : San Sebastián : primeras vísperas y procesión. Febrero : Trasfiguración de Nuestra Señora. San Martín ; este día ni vísperas ni procesión. Abril : Los tres días de pascuas: misas y vísperas. Dominica in albis. Mayo : Los días de Pascua del Espíritu Santo. San Felipe y Santiago no tienen vísperas ni procesión. Santa Cruz. Junio : San Bernabé : hay primeras vísperas y procesión. Julio : Visitación de Nuestra Señora. Santa María Magdalena, no tiene vísperas ni procesión. Santa Ana, no hay vísperas ni procesión. Agosto : Nuestra Señora de las Nieves. San Llorente, ni vísperas ni procesión. Traslación de San Froilán. San Bartolomé, ni vísperas ni procesión. Septiembre : San Antonino. Exaltación de la Cruz. San Mateo, no hay ni vísperas ni procesión. San Miguel, no hay ni vísperas ni procesión. Octubre : San Simón, ni vísperas ni procesión. San Lucas, ni vísperas ni procesión. Noviembre : Dedicación de la Iglesia. San Martín, ni vísperas ni procesión. Presentación de Nuestra Señora. San Andrés, ni vísperas ni procesión. Diciembre : Nuestra Señora de la O. Santo Tomé, ni vísperas ni procesión. Los tres días de Navidad, vísperas, misas y procesiones. En la procesión tañerán a la salida del coro y a nuestra Señora del Dado un motete. A la misa el primer kyrie y ofrenda, motete y Deo gratias. Item, se obliga a los ministriles a tañer todos los salmos que hubiere canto de órgano. Así mismo el día de Ramos han de tañer sobre la puerta cures como es costumbre. Item, Jueves de Cena en la misa y al encerrar el Santo Sacramento. Así mismo sean obligados a venir a maitines de Pascua del Espíritu Santo; antes de que se empiece han de tañer un motete y después alternar con los cantores y el órgano en el hymno, procesión y Te Deum Laudamus, y benedictus. Item vengan a los maitines el Corpus Cristi y Nuestra Señora de agosto y tañan como está dicho. El ministril que no cumpla esta orden, tenga de penas tres reales para cada falta notoria que hiciere. Item se manda al administrador que no pague los ministriles sus tercios sin primero saber de los contadores las faltas que hubieren hecho para descontárselas de la manera que está dicha y paguen a los dichos contadores la tercia parte. Que los contadores tengan su libro para contar a los dichos ministriles, cantores y organista por lo cual se ha de hacer cargo al administrador de las dos tercias partes que tocan a la fábrica de las faltas.

Cantores

La orden que los cantores y el maestro de capilla han de guardar en servir a esta santa iglesia es la siguiente y ésta se entiende, ayende lo que es ordinario en servir en la dicha iglesia. Que los días de Pascua y fiestas de Nuestra Señora, los domingos y fiestas de guardar, el maestro y todos los cantores sean obligados de venir al coro al principio de las vísperas y residir a ellas cantando y salmeando; así mismo a las completas los días solemnes. Item, sean obligados a entrar en el coro, al primer salmo de la tercia y cantar y salmear. Así mismo los días solemnes vayan todos en las procesiones cantando y salmeando y contrapuntando desde que saliera la procesión del coro, hasta que torne a entrar en él. Item, residan a las segundas vísperas de la manera que a las primeras. Item, sean obligados el sábaso santo a decir las completas en fabordón alternando con el

órgano y ministriles. Item, venir a los maitines de Pascua del Espíritu Santo, Corpus Cristi y Nuestra Señora de Agosto. Han de decir en canto de órgano el Invitatorio, el primer hymno, Te Deum Laudamus, y Benedictus de fabordón alternando. El Invitatorio podrán dejar si les pareciere cosa larga, los maitines del Corpus y Nuestra Señora de agosto. Encárguese al maestro de capilla que concierte con el organista y ministriles alguna voz si hubiere appósito, que salmee con ellos en las fiestas principales; y así mismo algunos motetes que se digan a la vez con el órgano, ministriles y también algunos versos de la magnífica. En las fiestas dichas ningún cantor puede salir del coro, salvo con necesidad de su persona so pena de incurrir en la dicha pena de medio real, y para salir con ella, pide licencia a los contadores del coro. Los cantores que sirven de ordinario a las horas, tampoco pueden salir del coro, so pena de perder la hora, salvo con necesidad de su persona o siendo llamados por el maestro de capilla, para proveer lo que se deba de cantar, y para esto han de pedir licencia a los dichos contadores; a los cuales se encarga que tengan cuidado en apuntar las faltas de los dichos cantores en su libro, y se les aplique la tercia. Los cantores que han de servir de ordinario en el coro han de estar al gloria patri del primer salmo de tercia y residir toda la dicha hora, así mismo han de residir a vísperas entrando al gloria patri del primer salmo, y estar todas las vísperas y completas, so pena de perder sus derechos.»

(Archivo Catedral, Capilla musical, n.º 3720.)

II. — Súplica del Maestro Juan de Torquemada

Muy magníficos y muy reverendos señores : Juan de Torquemada criado y servidor de vuestras mercedes besa sus muy magníficas manos y les suplico, quieran saber como el tiempo que vuestras mercedes me hycieron merçed de resçibirme en esta santa iglesia, me prometieron cuarenta y cinco mill maravedis para effecto que yo sirviere de maestro de capilla, y enseñare çiertos moços de coro que por vuestras mercedes fuessen nombrados, y en el final asyento se me quitaron çinco mill maravedis en cada año y me dieron solamente cuarenta mill maravedis, hasta que tuviese moços para enseñar; e yo he suplicado muchas veces a vuestras mercedes me diesen los dichos moços para el dicho effecto de enseñarlos, e se me diere la recompensa justa e nunca se ha hecho, en lo qual, si vuestras mercedes me hubieran hecho la merced, me hubiera venido mucho provecho, porque me hubiera quitado de otros negocios ilícitos, e se hubiera aprovechado esta santa iglesia y mi hacienda. E viendo que no se me daban los dichos moços de coro, yo he mostrado un moço y lo tengo enseñado, como a vuestras mercedes es notorio, y ha servido en el coro de mi officio catorce o quinze meses; por tanto, a vuestras mercedes humildemente suplico, pues a mí se me prometió, y el moço lo merece, y será más cada día para poder servir a vuestras mercedes, le manden señalar partido, pues es justo que el que sirve al altar, viva del altar, en lo cual, ayende, de que vuestras mercedes me harán a mi merced, será animar a otras personas a que deprendan para servir a vuestras mercedes. Nuestro Señor los muy magníficos y reverendas personas de vuestras mercedes, guarde y en mayor dignidad y estado acresçiente. Juan de Torquemada.»

(Archivo catedral, capilla musical n.º 3722.)

III. — Es aprobado Diego de Cepeda en las oposiciones a Maestro de Capilla

(Miércoles, 8 días del mes de agosto de 1546):

«Nos Pedro de Postillo, canónico y Maestro de capilla de la santa iglesia de Oviedo, y Bartolomé Quevedo, Maestro de Capilla del muy Ilustre y Reverendo señor D. Pedro Manuel Arzo-

bispo de Santiago y Capellán Mayor de su Majestad, siendo jueces elegidos y nombrados por los muy reverendos y muy magníficos señores deán y cabildo de la santa iglesia de León, para ver y examinar las qualidades, sufficiencias, méritos y calidades de los opositores que al poner por edicto público de los dichos señores, ha opuesto al maestrazgo de capilla de la dicha iglesia, decimos y declaramos nuestro parecer y sentencia, conforme a la comisión que por los dichos señores nos es hecha, que vistos y examinados por nos las sobredichas habilidades, sufficiencias, méritos y calidades de cada uno de los opositores, según lo que humanamente en Dios y en nuestras conciencias, y so cargo del juramento que sobre este caso decimos, habemos entendido, que siendo todos los opositores sobredichos hábiles y suficientes para este officio, vel quassi; pero que para el servicio y provecho de la dicha iglesia, hallamos, concurrimos ventaja y calidades para tener el dicho magisterio, en Diego de Cepeda, al qual nos pareció que debíamos nombrar y nombramos, que sea maestro de capilla de la dicha iglesia y esto lo decimos y declaramos por la presente firmada de nuestros nombres; hecha en León, hoy miércoles a ocho días del mes de agosto de mill e quinientos e cuarenta y seis años.»

(Archivo catedral, capilla musical n.º 3718.)

Índice alfabético de los Maestros de Capilla, Organistas, Cantores e Instrumentistas que ejercieron su oficio en la Catedral de León, durante los siglos XV y XVI

(Los números en claudátor se refieren a las páginas de este artículo)

Alonso, Luis, Sochantre (s. XVI). [5]
Anuncybay, Cristóbal, Organista (s. XVI). [12]
Belmonte, Alfonso de, Cantor-Maestro de Capilla (s. XV). [2]
Bosque, Maestro de Capilla en Toledo (s. XVI). [17]
Buenaventura, Juan de, Cantor-Maestro de Capilla (s. XV). [1]
Bustanes, Tiple residente en Granada (s. XVI). [15]
Castillo, Leandro del, Bachiller de coro (siglo XVI). [5]
Cepeda, Diego de, Maestro de Capilla (s.XVI). [14]
Contreras, Gabriel de, Organista (s. XVI). [15]
Cortejo, Afinador de órganos (s. XVI). [9]
Encina, Juan de la, Compositor y Prior de la Catedral (s. XVI). [13]
Estévez, Sebastián, Bachiller de coro (s. XVI). [5]
Fernán López de Segura, Cantor (s. XVI). [16]
Fernán Sánchez de Buytrago, Organista (s. XV). [3]
Fernández, Antonio, Organista (s. XV). [2]
Frey, Pedro, Organista (s. XV). [3]
Giménez, Organero (s. XVI). [9] [14]
Gómez, Antonio, Bachiller de coro (s. XVI). [5]
Guerra, Francisco, Bachiller de coro (s. XVI). [5]
Yagüe, Martín, Contralto (s. XVI). [17]
Milarte, Jacobo de, Cantor-Maestro de Capilla (s. XV). [4]
Navidat, Laurencio, Cantor-Maestro de Capilla (s. XV). [3]
Prado, Juan de, Tiple (s. XVI). [15]
Rodríguez, Francisco, Organista (s. XVI). [15]
Rodríguez, Pedro, Contralto (s. XVI). [15]
Ruiz, Organista (s. XVI). [16]
Salas, Juan de, Organista (s. XVI). [9]
Salinas, Francisco de, Organista (s. XVI). [15]
Salvador, Pedro, Bachiller de coro (s. XVI). [5] [6]
Sanabria, Juan de, Cantor-Maestro de Capilla (s. XV). [4]
Sancho López, Cantor (s. XVI). [15]
Santa Cruz, Organista (s. XVI). [13]
Serrano, Tiple (s. XVI). [15]
Sotomayor, Organista (s. XVI). [16]
Teodorico, Organero de Segovia (s. XV). [3] [4]
Texeda, Alonso, Maestro de Capilla (s. XVI). [17]
Torquemada, Juan de, Maestro de Capilla de Ministriles (s. XVI). [13] [14]
Valentín, Alonso, Bachiller de coro (s. XVI). [5]

Trois documents inédits relatifs a la Chapelle flamande de Philippe II et Philippe III

Nicaise Houssart, Antoine Crocq, Philippe Dubois[1]

Par Paul Becquart

Si l'on se réfère à la liste des personnes qui faisaient partie de la chapelle musicale de Philippe II en 1561 sous la direction du Maître Pierre de Manchicourt, il faut situer l'arrivée à Madrid de Nicaise Houssart dans le courant du troisième trimestre de cette année[2]. Son nom «Nicaise Housart» figure parmi les quatorze «Chantres venutz novellement de Flandres», et au milieu desquels on reconnait aussi Georges Bontefleur et Gilles du Clermortier. La liste du 15 janvier 1562[3] range le nouveau chantre dans la catégorie des «legos» (laics) tandis qu'en 1564 son nom est cité parmi les musiciens et chantres envoyés par Philippe II aux «Jornadas de Monzón» (Aragon) pour lesquelles le Roi avait voulu un apparat musical grandiose:

> «A los infraescriptos, pedicados y Capellanes de la Capilla de Su Magestad y cantores flamencos y otros personas de la dicha capilla que yban a servir en la jornada de Monçon... Capilla flamenca : A Nicasio Hosart, otros treynta ducados, el que los rescivió en el dicho día 10 de Março de 1564.»[4]

Les listes postérieures à 1564 relèvent régulièrement le nom de «Nicasio Housart, cantor» jusqu'au deuxième trimestre de l'année 1599, date de sa mort, où il figure avec la mention : «Nicasio Housart, cantor, a de aver hasta fin de julio que murió».[5]

Le lieu d'origine de Nicaise Housart nous est inconnu, et son testament, reproduit ci-dessous, n'apporte aucun renseignement qui pourrait nous permettre de le situer en Flan-

1. Cette mince contribution que nous apportons à l'histoire musicale de la fin du XVI^e^ et du début XVII^e^ siècle s'insère dans les cadres d'une thèse de doctorat qui aura pour sujet : «Les musiciens néerlandais en Espagne à la fin du règne de Philippe II et sous Philippe III (1580-1621).
2. Madrid, Archivo General de Palacio. Sección administrativa, Capilla, legajo 1135, Casa Real, Roolos de gajes de los criados de la Capilla del Rey Nuestro Señor de los años desde el 1556 hasta el de 1611.
3. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección administrativa, Capilla, legajo 1135, etc.
4. Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, legajo 1134.
5. Madrid, Archivo General de Palacio. Sección administrativa, Capilla, legajo 1135, etc.

dres. Toutefois des recherches entamées à la Bibliothèque Royale de Bruxelles montrent clairement que le musicien, tout en étant au service de Philippe II à Madrid, conservait de nombreuses attaches avec son pays d'origine.[6] Un premier dépouillement de ce fonds nous apprend que Houssart aurait été attaché à l'église Sainte Waudru à Mons. D'autre part les mêmes archives révèlent que «Houssart, chantre et clerc du diocèse de Cambrai, était pourvu d'une prébende à Lillers et que le 23 avril 1589, à l'âge de 48 ans, il résignait, par l'intermédiaire de Michel De Bocq,[7] la prébende qu'il avait à l'église collégiale de Saint Barthélemy à Béthune au profit d'un certain Jean Waernier qui était lui possesseur d'une chapelle à l'autel Saint Pierre et Paul en l'église Saint Brice à Tournai. Nicaise Housart était donc né en 1541 et avait vingt ans en arrivant à Madrid. Toujours dans ces mêmes notes, Pinchart fait état d'une requête de Michel De Bocq faite à Madrid, en 1587, au nom de Nicaise Houssart et demandant de permuter une prébende qu'il avait à la chapelle Sainte Marguerite à l'église Saint Géry à Bruxelles pour une autre à l'église Notre-Dame de Termonde. Pinchart renseigne encore qu'en 1587 Houssart adressait une lettre à Jean Bastonnier, chanoine à Soignies, et qu'au 31 janvier 1592 il obtenait, par apostelle, une prébende à l'église collégiale de la dite ville.

Nicaise Houssart, qui devait jouir au sein de la chapelle de la Cour d'une certaine importance, avait, sans nul doute, toute la confiance du Maître de Chapelle Philippe Rogier, qui le 18 janvier 1596 lui donnait, en même temps qu'à Adrien Capi, alors vice-maître de chapelle, le pouvoir de recevoir des mains de Francisco Guillamas Velazquez, maître de la Chambre de Philippe II, les gages que lui payait annuellement Sa Majesté. En même temps tous deux recevaient l'autorisation de signer dans les livres appartenant à la maîtrise de la Chambre et le pouvoir de toucher, de l'Evêque de Léon, les 300 ducats de pension annuelle qu'il réservait à Philippe Rogier. Enfin c'est à Nicaise Houssart seul que Philippe Rogier donnait le pouvoir de recevoir des mains de Francisco Guillamas Velasquez ou d'une quelconque autre personne qui y serait préposé, les 100 ducats qu'on lui payait mensuellement pour l'éducation des petits chantres.[8]

Le testament de Nicaise Houssart que nous reproduisons ci-dessous a été rédigé à Madrid le 11 octobre 1597, soit près de deux ans avant le décès de ce dernier, par le notaire Francisco Rodríguez et en présence des témoins, Gaspard de Martín, Simon Mercenaire, Jean de Namur, Philippe Dubois[9] et Jacques le Mur. Jean Carau et Antoine Hocquet également chantres néerlandais de la chapelle en sont les exécuteurs testamentaires pour les

6. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Section des Manuscrits, Papiers Pinchart, Carton 9, Indivisibles.
7. Michel De Bocq, musicien néerlandais, était organiste de Philippe II.
8. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Escribano Alonso Gascón de Gálvez, n.º 707, año 1596, 18 enero.
9. Simon Mercenaire, Jean de Namur, Philippe Dubois, tous trois chantres néerlandais de la Chapelle.

biens qu'avait Houssart en Espagne, tandis que Vespasien Duboys, Esteban Vernart et Ambroise Vernart sont désignés comme exécuteurs testamentaires des biens qu'il possédait en Flandres. En outre Houssart lègue une partie de ses biens à l'orphelinat de Soignies afin qu'ils servent à doter chaque année une orpheline.

Le 10 février 1600, Jean Carau confirme avoir reçu de Francisco Guillamas Velázquez, les 24.485 maravedis représentant le montant des gages qu'aurait du recevoir Houssart du mois d'octobre 1598 au mois de juillet 1599.

Voici le texte de ce testament:[10]

> Traslado de la cabeza del testamento de Nicasio Hunsart, con la cláusula de albaceas y pie del otorgamiento del uno en pos de otro, es como se sigue.
>
> In Dey nomine amen. Sepan quantos esta carta de testamento e última voluntad vieren, como yo Nicasio Hunsart, flamenco, cantor de la capilla del Rey Nuestro Señor, residente en esta su corte, estando sano y en mi buen seso, juizio y entendimiento natural, temiéndome de la muerte ques cosa muy cierta a toda criatura bibiente, creyendo como creo en la Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo, que son tres personas y un solo Dios verdadero, y en todo aquello que tiene y cree todo fiel cristiano y cree y manda la Santa Madre Yglesia de Roma, otorgo e conozco que hago y hordeno este mi testamento a serbicio de mi Señor Jesu Christo y de la gloriosísima siempre Virgen Santa María, su bendita Madre, a quien yo tengo por señora y por abogada en todos mis fechos, con todos los otros Santos y Santas de la Corte celestial, en la forma y manera siguiente.
>
> Para cunplir e pagar y executar este mi testamento y mandas en él contenidas, dejo y nombro por mi albaceas y testamentarios a Juan Carau y Antonio Hocquet, cantores de la Capilla Real de Su Magestad, para lo que acá en España, tengo y se obiere de hacer y cada uno ynsolidum y mando que, para sus travajos, cada uno dello tome diez ducados de mi hacienda y para la hacienda que tengo en Flandes y lo que allá se obiere de hacer, nombro por mis albaceas y testamentarios a Señor Vaespasiano Duboys y al Maestro Esteban Vernart y al Maestro Ambrosio Vernart y a cada uno dellos ynsolidum y los quales todos y cada uno ynsolidum como viejo es, doy e otorgo todo mi poder cunplido, qual de derecho se requiere, para que dentro del año y fuera dél, en qualquier tiempo que quisieren y fuere necesario, entren y tomen y recivan y cobren todos mis bienes y hacienda y todo lo que se me debiere y perteneciere en qualquier manera y por qualquier causa y raçón que sean y den cartas de pago dello y en juizio e fuera dél, hagan sobre ello las diligencias necesarias y los vendan y remate en almoneda o fuera della y de su valor cunplan e paguen este mi testamento y mandas las contenidas y cunplido e pagado. Todo lo suso dicho, dejo y nombro por mi heredera universal en esta manera que mando que se conpre con ello toda la renta que se pudiere conprar, bien fundada y segura, y con ello se case cada año una huérfana de las que están en la casa de las huérfanas de la Villa de Songnies en el condado de Henau en Flandes, lo qual encargo y pido y ruego a mis albaceas y testamentarios ansi lo hagan, pues es obra de charidad, en manera que para siempre jamás permanesca esta buena y santa obra, y revoco y anullo y doy por ningunos e de ningún valor y efecto todos otros qualesquier testamento o testamentos,

10. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección administrativa, Capilla, Legajo 1135, Casa Real, Lista de distribuciones de la Real Capilla desde el año de 1598 hasta el de 1605.

cobdicilios e mandas que yo aya hecho y otorgado antes de éste, por escripto o de palabra, que quiero que no valgan ni hagan fee en juizio ni fuera dél, salvo éste que al presente hago y otorgo, el qual quiero que valga por mi testamento, por mi cobdicilio e por mi última y postrimera voluntad en aquella vía e forma que de derecho mejor lugar aya, en testimonio de lo qual lo otorgue ansí ante el escribano público y testigos de yuso escriptos, que fue fecho y otorgado en la villa de Madrid a honce días del mes de Octubre de mill y quinientos y noventa y siete años. Estando presentes por testigos : Gaspar de Martín y Simón Mercenario y Juan de Namur y Phelipe De Ubois y Jacques le Mur, los quales son todos criados de Su Magestad, y el dicho otorgante e quien, yo el escribano, doy fee que conozco. Lo firmo de su nombre: Nicasio Honsart. Passó ante mí Francisco Rodriguez, escribano.

Yo Francisco Rodríguez, escribano real, vezino de la villa de Madrid, a la plaça de Sancto Domingo, que presente fuy al otorgamiento del testamento arriba contenido que otorgó ante mí Nicasio Honsarte, del qual de pedimiento de sus albaceas no va sacado más de la cabeza y cláusula de testamentarios y herederos con su otorgamiento, en fee dello fice mi signo.

En testimonio de verdad

Francisco Rodríguez.

Yo Juan Carau, de la Capilla de Su Magestad, digo que he recibido del Señor Francisco Guillamas Velasquez, maestro de la Cámara de Su Magestad y thessorero de la Reyna Nuestra Señora, veynte y quattro mill quattro cientos y ochenta y cinco maravedis que me pagó, e como testamentario de Nicasio Housart, cantor que fué de la dicha Capilla Real, por sus distribuciones de los meses desde el de octubre del año passado de noventa y ocho hasta el de Julio de quinientos y noventa y nueve que son diez meses. Recivílos en reales de contado, en el Vanco de Christóbal Rodríguez Muñoz y compañía, y firmé en Madrid a diez de hebrero de mill y seiscientos años.

Johannes Carau.

Antoine Crocq (Croc, Croco ou Chroco) a été amené à Madrid par Michel De Bocq, qui avait été chargé de cette mission à la suite d'une lettre écrite par Philippe II au Duc d'Albe le 4 août 1569. C'est à Anvers qu'il avait été recruté comme le prouve un texte signé par Michel De Bocq lui-même qui rend compte de sa mission accomplie en Flandres:

«Memoria de los cantores y cappellanes que yo Miguel Bocq, organista de Su Magestad, rescevy por su servicio y de su capilla por carta de Su Magestad escrita al Duque Dalva fecha a quatro de agosto del año passado de 1569 son los siguientes... Más Rescevy a Mr̃e. Anthonio Crocq en Amberes por contrabajo a veynte y seis del dicho mes.»[11]

Parmi ses compagnons, recrutés en même temps que lui, figurent en outre : Pedro Tuleman, Pedro Demares, Cosmes Van Troyen, Gregorio de Nalines, Baudouin Blondeau, Jacques Alardi, etc. Toutefois Antoine Crocq ne serait être né à Anvers car le testament ci-dessous mentionne explicitement qu'il était originaire de Ostrat[12] dans le duché de Bra-

11. Madrid, Archivo General de Palacio. Sección administrativa, Capilla, legajo 1135, Casa Real, Roolos de gajes de los criados de la Capilla del Rey Nuestro Señor de los años desde el 1558 hata el de 1611.

12. Actuellement Hoogstraeten.

bant. Sans avoir de preuve à ce sujet il est cependant très probable qu'à l'époque il était attaché comme chantre à la cathédrale d'Anvers.

L'arrivée à Madrid d'Antoine Crocq peut se situer vers la fin du mois d'octobre 1569 car c'est à partir du 26 de ce mois qu'il touche ses premiers gages jusqu'au mois de juillet 1570:

> «Anthonio Crocq por sus gages desde XXVI del dicho mes de octubre de 569 años hasta XIII de julio de 570 años son 262 días que monta 157 £ 4 p.»[13]

A partir de 1570 les listes relèvent régulièrement le nom de Crocq parmi les «cantores» et nous apprennent qu'en 1577 il était marié. A partir de cette année les listes font défaut et nous font perdre de vue notre musicien jusqu'à l'année 1584 où il réapparait jusqu'au deuxième trimestre de 1586. Après cette date les listes font à nouveau défaut jusqu'au troisième trimestre de 1590. Pour combler ces lacunes, voici une déclaration de Everardo Paulino, chapelain de Sa Majesté, affirmant avoir reçu d'Alonso Zimbron les gages qu'Antoine Crocq n'avait pu toucher au mois de septembre parce qu'il était décédé ce même mois:

> «En Madrid a 29 de abril de 1588 años recibo yo Everardo Paulino, capellán de Su Magestad y confesor del común de los Borgoñones y flamencos, del Señor Maestro de la Cámara por mano de Alonso Zimbrón tres mill y seiscientos maravedís que montaron los gajes de Antonio Crocq, cantor de la capilla de Su Magestad, difunto del mes de septiembre del año de ochenta y seis en que murió, los quales recebí como testamentario del dicho Antonio Crocq en reales de contado, fecha ut supra, Everardo Paulino.[14]

Le testament d'Antoine Crocq, daté du 16 septembre 1586, a été rédigé à Madrid par le notaire Juan de Miranda de Guzmán en présence de cinq témoins : Juan de Bargas, Juan de Miranda del Guzmán el moço, un troisième prenommé Juan, Juan de Ribas et Adrien Hulfen serviteur d'Everardo Paulino. Le texte de ce testament révèle qu'au moment de dicter ses volontés dernières Antoine Crocq était gravement malade. Il demade qu'il soit enterré à l'église de la paroisse de San Martín à Madrid, dont il était paroissien. Ce testament nous apprend encore qu'Antoine Crocq s'était marié une première fois avec Maria Turnhout, soeur de Gérard de Turnhout, l'ex-maître de chapelle de Philippe II et qu'en secondes noces il avait épousé Christine Heten, encore vivante à l'époque. Le testateur revendique les gages qui lui étaient dûs lorsqu'à la mort de Gérard de Turnhout il s'était occupé de l'administration de la chapelle et de l'entretien des enfants. En outre Antoine Crocq demande à son beau-frère Baudouin Blondeau[15] de lui restituer les oeuvres du compo-

13. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección administrativa, Capilla, legajo 1135, etc.
14. Madrid, Biblioteca Nacional, Manuscritos, Fondo Barbieri, Mss. 14026, n.° 237.
15. Baudouin Blondeau, chantre flamand de la chapelle de Philippe II.

siteur Piéton[16] ainsi que les cinq livres de musique et les divers objets personnels qui lui appartenaient. C'est son fils Diego Chrocq qui est désigné comme légataire universel, tandis que sa femme Cristine Heten reçoit la cinquième partie de ses biens. Everardo Paulino et Francisco Rodríguez sont les exécuteurs testamentaires de ce testament que nous reproduisons ici intégralement:[17]

In Dey nomine amen. Sepan quantos esta carta del testamento vieren como yo el Licenciado Antonio Croco, de la capilla de Su Magestad, residente en esta villa de Madrid, natural de Ostrat en el ducado de Brabante en los estados de Flandes, hijo legítimo de Cornelio Croco y de Catalina van Hachtenreyt, ya difunta, estando enfermo en una cama de una grave enfermedad, pero en mi buen seso, juizio y entendimiento qual Dios fue servido de me dar, creyendo como firmamente creo en el misterio de la Santísima Trenidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, en todo aquello que tiene e crehe la Santa Madre Higlesia Romana como bueno y fiel católico cristiano, tomando como tomo y escozo por mi intercesora a la gloriosísima Virgen Nuestra Señora, madre de nuestro Jesu Cristo y señora mía, y a todos los Santos e Santas de la Corte celestial para en todas mis obras y en especial para hazer e otorgar este mi testamento y postrimera voluntad, pias causas en él contenidas en la forma y orden siguiente.

Primeramente, encomiendo mi ánima a Dios Nuestro Señor que la crió e redimió por su preciosísima sangre y el cuerpo a la tierra de la qual fue formado.

Iten mando que, quando la voluntad de Dios Nuestro Señor fuere de me llevar desta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado y enterrado en la higlesia y parrochia de San Martín desta villa, donde soy parroquián, en la sepoltura parte y lugar donde a los albaceas que por mi serán nombrados les paresciere; acompañe mi cuerpo la cruz de la dicha yglesia con seys clérigos por ella nombrados y los niños de la doctrina y convalescientes con su velas e por lo uno e lo otro se pague de mis bienes la limosna acostumbrada y sea enterrado en un ataúd nuebo.

Iten mando que el día de mi enterramiento, si fuere ora suficiente, sino otro día luego siguiente, se haga sobre mi cuerpo una missa cantada de requien con su diácono y sudiácono, con su vejilia e responso cantado y por ello se dé de mis bienes la limosna acostumbrada.

Iten mando se diga por mi ánima, en el monasterio de Nuestra Señora de la Victoria, la misa que llaman del alma según el huso e costumbre y por la descir se pague lo acostumbrado.

Iten mando se digan por mi ánima seys misas de Requien reçadas en las iglesias o conventos que a los dichos mis testamentarios les paresciere y se dé la limosna por las descir acostumbrada.

Iten mando se digan otras seys misas reçadas de requien por las ánimas de los dichos mis padres en la parte y lugar y orden sobre dicha.

Iten mando se digan por las ánimas del purgatorio otras quatro misas por la orden de los capítulos precedentes.

Iten mando a Nuestra Señora de Monsarrate y de Guadalupe, de redención de cautivos

16. Un Magnificat de ce musicien figure dans les livres de musique qui étaient en usage à la Chapelle de Philippe II en 1597 (Madrid, Biblioteca Nacional, Manuscritos, Fondo Barbieri, Mss. 14029, n.º 33-36, Libros que tiene el Maestro de la Capilla).

17. Madrid, Biblioteca Nacional. Manuscritos, Fondo Barbieri, Mss. 14026, n.º 238.

y a las demás mandas forçosas y a cada una dellas quatro maravedis con las quales les aparto, desisto de el derecho que a los dichos mis bienes podían tener no haciéndoles las dichas mandas.

Iten declaro que yo fuí casado primera vez con María Tornaut, hermana del maestro que fue de la dicha capilla de Su Magestad, ya difunta, la qual no truxo al tiempo que conmigo casó bienes en docte ni en esta manera alguna.

Iten declaro que yo fui casado segunda vez con Cristina Heten, que oy día vive en mi compañía, con la qual receví en docte y casamiento los bienes contenidos e declarados en la escriptura que sobre ello pasó ante Diego Martín, escribano del número desta dicha villa, en diez días del mes de hebrero deste presente año de ochenta y seys, e no otros algunos heredados ni en otra manera, por la qual escriptura ansimismo consta los bienes que yo traze con ella al dicho matrimonio.

Iten declaro que yo debo a el Señor Licenciado Heverardo Pualino, capellán de Su Magestad y Confesor del Común, nove cientos y noventa y quatro reales que en vezes me prestó por me hazer buena obra de que no tiene escriptura ni recaudo alguno e ansimismo debo al suso dicho de dinero prestados que paresciere por dos cédulas firmadas de mi nombre que será como tres cientos y cinquenta reales, de los quales se a descontar lo que le he pagado questa asentado a las espaldas de las dichas cédulas y ansimismo lo que meresciere la comida que se le ha dado en mi casa tiempo de dos meses, e lo que se restare deviendo de todo ello, mando se le paguen de mis bienes.

Iten declaro que yo devo al bachiller Francisco Rodríguez, abogado en esta corte, treynta y dos reales que me ha prestado, mando se le pague de mis bienes.

Iten declaro que yo devo a Catalina Tulman, viuda, treynta y quatro reales de resto del cumplimiento del testamento de su marido, mando se le paguen.

Iten declaro que yo devo a Hernando del Campo, mercader, lo que paresciere por una cédula firmada de mi nombre de cierto peltre que me dió, mando se le pague.

Iten declaro que yo devo a Guillermo, sastre, flamenco, quarenta reales que me prestó y más lo que paresciere deversele de hechuras que a fecho de vestidos para mi y para Francisco Banber, que mando se le pague.

Iten declaro que yo tube necesidad de quinientos reales, los quales pidió prestado el dicho bachiller Francisco Rodríguez a Duarte Saluter, flamenco, el qual se los dió y dellos el dicho bachiller Rodríguez le hiço cédula por la qual se obligó a se los pagar los dichos quinientos reales. El dicho bachiller Rodríguez me los dió y dellos le hice en resguardo una cédula de los quales tengo pagados a el dicho Saluter los trescientos reales, por manera que se restan deviendo los dos cientos, mando se le paguen de mis bienes y se cobre del dicho bachiller Rodríguez la cédula que de los suso dicho tengo declarado le hice.

Iten declaro que Pedro Henrique mi primo, me enbió desde Lisboa un barrilete de manteca de bacas y dosce potillos pequeñitos de jenjibre en conserva e, por carta que el dicho mi primo me enbió, mando se pague el coste de lo suso dicho a Dieto Duarte Saluter, mando se hable y sepa el quanto es el costo y porte y aquellos se pague de mis bienes.

Iten declaro que Morguet, capellán y cantor de la capilla de Su Magestad, me tiene una cadena de oro de eslabones gruesos que yo le dí para que me la comprase y no se hefetuó la venta della, mas de que me dió cien reales sobre ella prestados, mando se pagen y se cobre della la cadena la qual pesaba y pesa quinientos y cuatro reales poco más o menos.

Iten declaro que me deve Pedro de la Torres, escrivano, vezino de Móstoles, doscientos

reales que yo le presté de que me tiene fecha cédula, mando se cobren del y de sus bienes.

Iten declaro que yo pagué por tres sentencias en que fuí condenado trescientos y sesenta y seys reales poco más o menos, los quales me puso por demanda ante el juez della capilla a Antonio de Pedrosa tabernero y por las dichas sentencias se reservó mi derecho contra los herederos del maestro Jerardo Tornaut, de que yo tengo pedida execución ante el dicho juez contra Baldouino Blondio como a marido de Juana Tornaut, heredera que fué del dicho maestro, mando el dicho pleyto se siga y cobren del dicho los dichos maravedis.

Iten declaro que me deve el dicho Baldouino seyscientos reales que pagué por mandado del dicho juez de la capilla, porque haviendo governado los niños della y aviendo del entregar los herederos del dicho maestro Jerardo Tornaut los dichos seyscientos reales que le faltaron en el entierro del dicho maestro al dicho juez que los mandó pagar como a su testamentario que hera y que los cobrase de sus bienes y herederos, mando se cobren dellos.

Iten declaro que Cristóbal Rujil, mi primo, me deve trescientos reales sobre una hechura de una imagen de Nuestra Señora, de que tengo cédula, mando se cobren y se les dé la ymagen.

Iten declaro que por fin e muerte del dicho maestro Tornaut, el juez de la capilla de Su Magestad me mandó yo tubiese el administración e govierno de los niños de la dicha capilla e que gastase en ello lo necessario a quenta de los bienes del dicho maestro e de sus herederos hasta que otra cosa se proveyese por Su Magestad y así yo la tube y en el tiempo que administré gasté mill y doscientos reales, e para en quenta deste entiendo se me dieron algunos maravedis de que no me acuerdo quanto, mando se paga la quenta del dicho gasto e recivo por papel dello e lo que se me restare debiendo mando se cobre de los bienes del dicho maestro o de quien Su Magestad mandare.

Iten declaro que yo tengo pedido a Su Magestad por mis memoriales e papeles que están en poder del Señor Don García de Loaysa, limosnero mayor de Su Magestad, sobre que me haga merced de la recompensa del gasto, trabajo, govierno e administración que tuve los dichos niños de la dicha su capilla como a otros que han tenido el dicho cargo se les ha hecho, mando se prosiga para que Su Magestad me aga la merced que sobrello fuere servido e aquello se cobre.

Iten declaro que Su Magestad es a cargo a me pagar de los gajes que me haze merced de me dar por cantor de su Real Capilla nueve meses complidos y ansimismo de las distribuciones diez meses que se cumplieron a primero deste presente de la fecha deste, suplico a Su Magestad, mande se pague a mis herederos con más lo que corrieren hasta el día de mi falecemiento.

Iten declaro que Baldouino Blondio tiene unas obras de Peatón nuevas y otros cinco libros de música y otras cosas mías de lo qual le tengo puesto demanda ante el juez de la dicha capilla, mando se siga e se cobre lo que se me mandare pagar.

Iten declaro que por fin e muerte de Cornelio Croco mi hermano yo ube de haver la tercia parte de sus bienes como uno de sus herederos, de lo qual está tomada y fecha inventario e quenta ante la justicia de la villa de Austrat, en los Estados de Flandes, mando se cobre lo que ansi me pertenece y obiere de haver por la dicha razón.

Iten mando a Cristina, hija de Gaspard Gil e sobrina de la dicha segunda mi mujer, diez ducados por el servicio que me a hecho y amor que la tengo y por que ruegue a Dios Nuestro Señor por mí, mando se le den e paguen de mis bienes.

Iten mando a la dicha Cristina Eten mi mujer el quinto de todos mis bienes ansi muebles como rayzes y otros qualesquier que parescieren quedar por mi fin e muerte ansi en estos

reynos de España como en los Estados de Flandes para que lo aya para si propia e para sus herederos e decendientes la qual dicha manda le hago por el amor y obligación de buenas obras que me ha fecho y le tenga por aquella via e forma que mejor obiere lugar de derecho.

Iten mando y es mi voluntad que, si Diego Croco, mi hizo legítimo y de la dicha María Tornaut, mi primera mujer, muriere e pasare desta presente vida dentro de la pupilar edad, que en tal caso desde luego nombro e dexo y sostituyo por huniversal heredera de todos los dichos mis bienes a la dicha Cristina Heten, mi secunda mujer, para que los aya para sí propia e como de cosa propia pueda dellos a su voluntad disponer, lo qual mando por aquella vía e forma que de derecho mejor obiere lugar.

E para cumplir las mandas, pías causas, en este mi testamento, declaradas, dexo e nombro por mis albaceas y testamentarios y executores dél a la dicha Cristina Heten, mi mujer, e al Señor Licenciado Everardo Paulino y al dicho Señor bachiller Rodríguez, abogado, les doy poder cumplido para que entren y tomen de mis bienes de lo mejor parado dellos e vendan e rematen hasta en cantidad que para la paga e cumplimiento de las dichas mandas en este mi testamento contenidas, judicial o extrajudicialmente, e la dicha facultad les dure hasta que en efecto sea cumplido lo suso dicho, aunque aya pasado e pase el año que de derecho está establecido en este particular.

E ansi cumplido e pagado este mi testamento e las dichas mandas, pías causas, en él contenidas, para el remanente que quedare e fincare de todos los dichos mis bienes, dexo e nombro por mi universal heredero dellos a Dieto Croco, mi hixo legítimo e de la dicha María Tornaut, mi primera mujer, para que los aya y herede para su propio como tal heredero de todo ello, el qual quiero y es mi voluntad que, en el entretanto que no tubiere edad cumplida de veynte y cinco años, que sea su tutor e curador de su persona e bienes Juan de Heden, archero de Su Magestad, al qual pido y encargo lo acete y sea para tener quenta de enseñar e doctrinar al dicho mi hixo e aser lo demás que sea obligado al buen curador conforme a derecho; e por éste reboco e anulo todo otro qualquier testamento e codicilio que antes de éste aya fecho, para que no vala ni aya fee en juicio ny fuera dél, salvo éste que aora hago y ordeno ante el presente escribano e testigos desta carta, que quiero que vala por mi testamente e codicilio, o por escriptura pública o por aquella vía o forma que de derecho mejor obiere lugar, para que prevalga e aya fee en juicio e fuera dél, porque es mi última e postrimera voluntad, en testimonio de lo qual lo otorgué ante el escribano público de Su Magestad e testigos yuso escritos, en la villa de Madrid a diez y seys días del mes de setienbre de myll y quinientos e ochenta e seys anos. Estando presentes por testigos para ello llamados e rogados : Juan de Bargas e Juan de Miranda de Guzmán el moço e Juan Tercero, barbero, e Juan de Ribas, escultor, e Adrián Hulfen, criado del Señor Licenciado Paulino, vezinos y estantes en la dicha villa y el dicho otorgante que conozco yo, el dicho escribano. Lo firmo: El Licenciado Antonio Croco. Pasó ante mi Juan de Miranda escribano. Testigos.

Yo Juan de Miranda de Guzmán, escrivano público de Su Magestad, residente en la su corte, vezino de la villa de Baeça, a lo que dicho es presente fuí junto con los dichos testigos y otorgantes y en fee y testimonio de verdad fice aquí este mi signo.

Juan de Miranda
Escrivano

Philippe Dubois, fils de Bertrand Dubois, est né à Soignies comme il apparait clairement dans son testament daté du 29 novembre 1610. Avant de quitter les Flandres pour

l'Espagne il était attaché à la chapelle de Sainte Waudru à l'église Sainte Waudru à Mons pour laquelle il obtiendra une prébende à la mort de Philippe Anseau.[18] Philippe Dubois arriva à Madrid en juin 1586, alors que George de la Hèle était maître de chapelle. Son nom apparaît pour la première fois dans la liste des «Cantorcillos Nuevos» du deuxième trimestre de cette année et parmi lesquels figurent également Géry de Ghersem, Nicolas Dupont, Jean de Namur, Mathieu Romarin, etc. Cette liste qui est signée par Garcia de Loaisa chapelain et aumonier général de Sa Majesté est suivie d'une note qui dit : «Los Capellanes y Cantores nuevos entraron en Madrid a 28 del mes de junio deste presente año».[19] Classé parmi les petits chantres, le nouvel arrivant ne devait pas avoir dépassé, comme ses compagnons, l'âge de la puberté. Ce n'est qu'au 1 décembre de l'année 1593 qu'il est élevé au rang de chantre en même temps que trois de ses compatriotes, Géry de Ghersem, Nicolas Dupont et Jean de Namur. Voici le texte signé par Garcia de Loaisa qui devait confirmer cet avancement dans la hiérarchie de la chapelle:

> «El Rey Nuestro Señor a sido servido de rescivir por cantores de su real capilla, a los gages de borgoña, a Geri de Ghersem, Nicolas Dupont, Phelipe Dubois y Juan de Namur, V. M., mandara sentarlos en los libros de Su Magestad y que corran los gages desde primero de diciembre deste presente año, en Madrid 1 deciembre 1593.»[20]

D'autre part la liste du troisième trimestre de 1593 qui fait état de cette dernière promotion signale que le 4 décembre Philippe Dubois quitta la Cour en compagnie des trois autres chantres précités : «A quatro de Diciembre salieron de casa Gery de Ghersem y Nicolas, Philippe de Boys y Juan de Namur.[21] Cette absence ne se prolongea pas, car au premier trimestre de 1594 les quatre chantres avaient de nouveau réintégré la maitrise. Les listes reprennent alors régulièrement le nom de Philippe Dubois, cantor, jusqu'au deuxième trimestre de 1610 date à laquelle il disparait complètement. Cependant dans les répartitions des émoluments des années 1606 à 1613[22] Philippe Dubois reçoit régulièrement ce qui lui est dû jusqu'au 1 janvier 1608 date à laquelle c'est Martin Buset[23] qui en bénéficie, et ce jusque fin décembre 1610, avec la mention «Como testamentario, Martin Buset». Ce dernier désigné par Philippe Dubois comme exécuteur testamentaire reçut effectivement les dits gages des mains de Francisco Guillamas Velásquez le 9 janvier 1611 comme il apparait

18. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Manuscrits, Papiers Pinchart, Carton 9, Indivisibles.
19. Madrid, Archivo General de Palacio. Sección administrativa, Capilla, legajo 1135, Casa Real, Roolos de gajes de los criados de la Capilla del Rey Nuestro Señor de los años desde el 1558 hasta el de 1611.
20. Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes, Personales, Caja 431-19.
21. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección administrativa, Capilla, legajo 1135, Casa Real, Roolos de gages, etc.
22. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección administrativa, Capilla, legajo 1136, Casa Real, Lista de distribuciones de la Capilla Real desde el año de 1606 hasta el de 1613.
23. Martin Buset, chantre néerlandais à la Chapelle de Philippe II et Philippe III.

dans la déclaration qui suit le testament ci-dessous. Tenant compte du fait que Philippe Dubois disparait définitivement des listes de gages à partir du 1 janvier 1611 et que d'autre part son testament date du 29 novembre 1610, son décès doit se situer entre ces deux dates.

Dans ses ultimes volontés Philippe Dubois, allité, demande d'être enterré à l'église de la paroisse de Santiuste (San Justo) à Madrid, sa paroisse, à côté de sa femme María de Santillana. A côté de Martin Buset figurent encore comme exécuteurs testamentaires : Mateo Romero, Olivier Danis et Jean de Notere.[24] Ses parents sont désignés comme légataires universels. Le document fut rédigé à Madrid par le notaire Francisco de Hoyos en présence des témoins : Alonso Díaz, Joan de Mora, Cristóbal Martín de Sancho, Melchor Ruiz et Gusepe de Garnica.

Philippe Dubois avait composé de la musique. Parmi les oeuvres copiées au premier trimestre de 1597 par Isaac Bertout, le copiste attitré de la chapelle, figure, parmi les Villancicos, una oeuvre ainsi intitulée : «A 8, Hodie in Jordano, Felipe Duboys, reales 8». Au troisième trimestre de la même année le copiste déclare : «Iten, he escrito un motete : Hodie in Jordano, de Felipe Duboys que montan reales 12».[25] Le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal fait allusion en outre à 29 chansons de Philippe Rogier et de ses élèves parmi lesquels on reconnait Philippe Dubois:

> «29 Cancoens de Philippe Rogier e de sus discipulos, a saber Gery de Ghersem, Philippe du Boys, Estefano Bernardo a 4, 5, 6 et 8.»[26]

Voici reproduit intégralement le texte du testament de Philippe Dubois:[27]

> In Dei nomine amen. Sepan quantos este carta de testamento, última y postrimera voluntad, vieren, como yo Felipe Duboys, flamenco de nación, criado de Su Magestad y de su Real Capilla, hixo lexítimo de Beltrán Duboys y de Catalina su mujer y mis padres, vecinos y naturales de Flandes, de lugar de Sunis, por su nombre, estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor fue serbido de me dar, pero en mi buen seso, juizio y entendimiento natural, creyendo como bien y fielmente creo en el misterio de la Santísima Trenidad, Padre y Hixo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero, y tomando como desde luego tomo por abogada y señora mía a la Virgen Nuestra Señora para que ruegue a su precioso Hixo me perdone mis culpas y peccados y me lleve en carrera de salvación y temiéndome de la muerte que es cosa natural de que ninguna criatura se escapa y quiriendo

24. Mateo Romero : il s'agit probablement de Mathieu Romarin arrivé de Flandres en même temps que Philippe Dubois et à l'époque maître de chapelle.
Olivier Denis : chantre néerlandais de la chapelle de Philippe III.
Jean de Notere : furrier de la chapelle de Philippe II et de Philippe III.
25. Madrid, Biblioteca Nacional. Manuscritos, Fondo Barbieri, Mss. 14022, n.º 241 y 242.
26. Paris, Bibliothèque Nationale, Section de Musique, J. de Vasconcellos, Catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal.
27. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección Expedientes Personales, Caja 307-46.

poner mi ánima en carrera de salvación, otorgo y conozco por esta carta que hago y hordeno este mi testamento en la forma y manera siguiente.

Primeramente, encomiendo mi ánima a Dios Nuestro Señor que la crió y redimió por su preciosa sangre y el cuerpo a la tierra para donde fué formado.

Mando que, cuando la voluntad de Dios Nuestro Señor fuere serbido de me llebar desta presente bida, mi cuerpo sea sepultado y enterrado en la Yglesia y parrochia de señor Santiuste, donde yo al presente soy parrochiano, en la sepoltura adonde está enterrada María de Santillana mi mujer y por ello se pague lo acostumbrado y aquel día, si fuere ora, se me diga su misa cantada con diácono y subdiácono de cuerpo presente y si no fuere ora se me diga luego el otro día siguiente.

Mando acompañen mi cuerpo la cruz de la parrochia con doze clérigos, con cura y beneficiados y ansimismo la hermandad real de los criados de su Magestad donde yo soy hermano y los niños de la dotrina y ocho frayles de San Francisco y otros ochos de nuestra Señora de la Merced; por ello se les pague la limosna acostumbrada.

Mando se digan por mi ánima ciento y diez y ocho misas reçadas, la cinquenta dellas en el ospital de Antón Martín y seis en Nuestra Señora de Atocha y en nuestra Señora de la Merced otras seis y en Nuestra Señora de Yllescas otras seis y por las ánimas de purgatorio y las cinquenta restantes a cumplimiento a las dichas ciento y diez y ocho se digan por las ánimas de purgatorio en la parte y lugar adonde a mis albaceas les pareciere.

Declaro que Felipe Cofin de la Real Capilla de Su Magestad me deve cinquenta reales que le presté por le hacer buena obra, mando se cobren dél.

Declaro que ansimismo Diego de Valdés, ansimismo de la Real Capilla de Su Magestad, me deve quatro ducados de una guitarra que le vendí en el dicho precio, mando se cobren dél.

Declaro que Su Magestad me deve de mis gages y salario del tiempo que le he serbido en la dicha Real Capilla ocho cientos ducados poco más o menos como pareçera por las quentas a que me remito, mando que se cobren.

Declaro que yo debo a Mateo Romero, maestro de la Capilla Real de su Magestad, quinientos reales de los quales tiene una zédula firmada de mi nombre, mando se le paguen y ansimismo al maestro Olivero ducientos reales de los quales ansimismo tiene zédula y a Madalena García trescientos menos quatro reales para los quales tiene en prendas una ropa de tafetán de mi cuñada y ansimismo a la dicha Madalena García le devo otros ducientos reales de por sí que me prestó sobre un cazo de plata que tiene en su poder, mando se le paguen y se cobre della la dicha ropa y jarro de plata y la dicha ropa se la den y entreguen a Luzía de Santillana mi cuñada porque es suya.

Declaro que ansimismo devo a Martín Bucet de la dicha Real Capilla ciento y cinquenta reales, los quales pienso, pidió prestados para me los poder prestar a mí a Hernando Genís, Capellán de Su Magestad, a un sastre español que solía vender ..... dos otros reales y a Grabiel Páez treynta reales que los pagó por mi del alquiler de dos meses de tres reposteros que yo tengo alquilados de la persona que él y mi cuñada declararen, más al dicho Grabiel Páez quarenta y cinco reales que el suso dicho me prestó para pagar a Blas de León que le quedé deviendo de la cura que me hizo en su casa, mando se le paguen y se entreguen los dichos reposteros que son tres a su dueño.

Yten declaro que, de ciertas quentas que entre el doctor Don Diego de Segura, acipreste de Almería, e yo abemos tenido, le debo quatro cientos y cinquenta reales, mando que ansimismo se le paguen de mis bienes.

Mando a Lucía de Santillana, mi cuñada y hermana de mi mujer, se le acave de pagar lo que su hermana la mandó en su testamento y, demás de la dicha manda, mando y es mi voluntad que se le den a la suso dicha veinte ducados más.

Mando a María de la Paz, sobrina de la dicha mi mujer, cinquenta ducados, éstos de más de lo que mi mujer la mandó, ytem mando a la dicha mi sobrina una ropa de bayeta de Sevilla y una saya de raso blanco.

Yten declaro que, demás de los ocho cientos ducados que tengo declarados que Su Magestad me deve, tengo por bienes mios proprios quatro taburetes pespuntados con la clavación dorada nuevos, dos bufetes, el uno grande y el otro pequeño, y una hechura de Nuestra Señora y otra pintura del sentido de palpar y otra de Nuestra Señora pequeña y mi cama y un brasero del axa con su bacía y un cofre varriado y un vestido mío de bayeta y otras cosas de entre casa y, si la dicha Lucía de Santillana mi cuñada quisiere la dicha ymagen de Nuestra Señora grande, se la den mis albaceas y testamentarios por lo que otro diere por ella.

Mando a las mandas forzosas a cada una quatro maravedis.

Y para cumplir e pagar este mi testamento mandas y legados en él contenidas, dexo e nombro por mis albaceas e testamentarios a Mateo Romero, Maestro de la Real Capilla de Su Magestad, y a el Licenciado Oliveros de Anis y a Joan de Noter y a Martín Brisete, todos de la dicha Real Capilla, a los quales y a qualquier dellos ynsolidum doy mi poder cumplido para que, luego que yo sea fallecido e pasado de esta presente vida, entren y tomen todos mis bienes y los vendan y rematen en pública almoneda o fuera della y de su valor cumplan y paguen este mi testamento, mandas y legatos en el contenidos y cumplido e pagado este mi testamento, dexo e nombro por mis universales herederos a los dichos Beltrán De Uboys y Catalina su mujer y mis padres, vecinos y naturales del dicho lugar de Sonis en Flandes, como tengo declarado, los quales quiero y es mi voluntad los ayan y gozen todos ellos ansi muebles como raíces derechos y aciones que a mi me tocan e pertenecen en qualquier manera, con la vendición de Dios y la mía, sin contradición persona alguna conforme a derecho y no siendo vivos al presente los dichos mis padres, dexo e nombro por mi heredera a mi alma para que de todos los dichos mis bienes ansi muebles como raíces los dichos mis testamentarios los gasten y distribuyan en hazer bien por mi alma como dellos confío lo arán; y por este mi testamento revoco y anulo y doy por ninguno y de ningún valor ni efecto otro qualquier testamento o testamentos, codecilio o codecilios que antes de este aya fecho y otorgado ansi por escripto o de palabra o en otra qualquier forma e manera, que quiero y es mi voluntad que no valgan ni hagan fee en juizio ni fuera dél salvo éste que al presente hago y otorgo ante el presente escribano que quiero y es mi voluntad que balga por mi testamento o codezilio, última o postrimera voluntad en aquella vía y forma que mejor aya lugar de derecho, en testimonio de lo qual lo otorgue ansi en la forma e manera que dicho es ante el presente escribano público e testigos de yuso escriptos, que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid a veinte y nueve días del mes de noviembre de mill y seiscientos y diez años. Siendo presentes por testigos e para ello llamados y rogados Alonso Díaz dellos Poçuelos y Joan de Mora y Cristóbal Martín de Sancho y Melchor Ruiz y Zusepe de Garnica estantes en esta corte y el dicho otorgante que doy fee que conozco. Lo firmo de su nombre : Felipe Dubois. Passó ante mi Francisco de Hoyos escribano.

Yo el dicho Francisco de Hoyos Villota, escrivano público del Rey Nuestro Señor,

vecino desta villa de Madrid, presente fuí al otorgamiento desta carta con los dichos testigos y otorgantes, en fee de lo qual lo signé y firmé.

En testimonio de verdad,

Francisco de Hoyos
Escrivano

Yo Francisco de Hoyos, escrivano público del Rey Nuestro Señor, vecino desta villa de Madrid, doy fee que, de baxo del testamento que ante mi otorgó Felipe De Oboys, flamenco, de nación, criado de Su Magestad y de su Real Capilla, que es el de atrás contenido, fallesció y passó desta presente bida de baxo del dicho testamento y no hiço ni otorgó otro ninguno por ser su última voluntad lo contenido en el dicho testamento y conforme al él se tomó raçón en la parroquia de Señor Santiuste a donde el suso dicho está enterado y para que dello coste, de pedimento de Martín Busete como testamentario del suso dicho, dí esta fee en la dicha villa de Madrid, a cinco días del mes de febrero de mill y seyscientos y once años y en fee de lo qual lo signé y firmé.

En testimonio de verdad,

Francisco de Hoyos
Escrivano

Digo io Martín Buset, cantor de la Capilla de Su Magestad, que he rezevido del Señor Francisco Guillamas Velásquez, maestro de la Cámara de Su Magestad y thesorero de la Reina Nuestra Señora, tres mil y siete reales y dos maravedís que me pagó como testamentario de Phelipe Dubois, cantor que fue de la Capilla de Su Magestad, que los ubo de haver por sus gages desde primero de setiembre del año passado de mil y seiscientos y ocho hasta fin de diciembre de mil y seiscientos y diez; recivilos en reales de contado en Madrid, a nueve de hebrero de mil y seiscientos y onze.

Martín Buset.

Instrumentos musicales folklóricos de España

I bis: Las «xeremies» de la isla de Ibiza

Por M. GARCÍA MATOS

En el volumen IX de este *Anuario*, y en artículo de igual nombre al del presente, describimos y estudiamos el instrumento pastoril que, formado por dos pequeños tubos de caña paralelamente unidos y provistos de sendas lengüetas simples (especie *clarinete*), se halla en la balear isla de Ibiza, bajo la denominación de *reclam de xeremies*, instrumento que, cual asimismo expusimos en aquel artículo, ofrécese, a la par, en la modalidad de un solo tubo con la designación de *xeremia*. Dotado de cinco orificios para la digitación, su escala y melodías presentábanse dentro del orden pentatónico, rasgos ambos que con constancia se reproducían en los varios ejemplares de *xeremies* descubiertos en los distintos pueblos de la isla que hasta entonces habíamos visitado. Claramente dejamos establecido en dicho estudio el origen de tan curioso instrumento, gemelo, según demostramos, del *doble clarinete*, que con el nombre de *maït* conoció el antiguo Egipto, y que, perviviendo en éste país hasta nuestros días, es ya llamado *zoummârah* y también *mashoûrah*. No llegamos, sin embargo, a encontrar en Ibiza rastros convincentes de la variedad que el *clarinete* egipcio muestra respecto al número de orificios que acoge, variedad que se registra — sabido es — tanto en el arcaico *maït* como en la *zoummârah* moderna. Instábanos este hecho a tratar de ver si, ampliando las búsquedas en la isla ibicenca, daríamos con otro u otros tipos de *xeremies* en que se conservasen vestigios de tal particularidad originaria. Y... efectivamente, la realización de nuevas pesquisas ha venido a depararnos hallazgos nuevos en los que aparecen perdurando esos vestigios o correspondencias. Su exposición la haremos en muy breves líneas.

Cuenta, de manera principal, entre los citados hallazgos, el de un *reclam* en el que se eleva justamente a *seis* el número de sus agujeros. Tropezamos con él en la villa costera de San Antonio Abad, situada al occidente de la isla, donde un anciano, que de joven fue pastor, lo tocaba todavía para su solaz, y sabía, de añadidura, construirle con habilidad

suma. En los momentos de nuestra exploración (año 1957), este viejo *xeremier*, llamado Mariano Tur Juan, había cumplido, en edad, setenta y ocho años, no obstante lo cual tañía aún con admirable precisión y fuerza el instrumento. (Véase fig. 1.)

Poseía, el buen viejo, un solo *reclam*, en el que se advertían las huellas de un largo uso y sobre el que nos ejecutó las melodías tradicionales que conocía y que le recogimos en grabación magnetofónica. Mas, queriendo nosotros observar los procedimientos que él empleaba en la construcción de aquél, rogámosle nos hiciera demostración tal, a lo que atendió complaciente fabricándonos dos ejemplares de *xeremies* en unas horas. Nada especial hubimos de sorprender que ya no supiésemos. Con escasas diferencias el sistema era el mismo que precedentemente habíamos visto seguían otros constructores, y cuya descripción se incluye en nuestro mencionado anterior artículo. Así, pues, el hecho del número incrementado de los orificios resultó ser la única novedad que se nos brindaba.

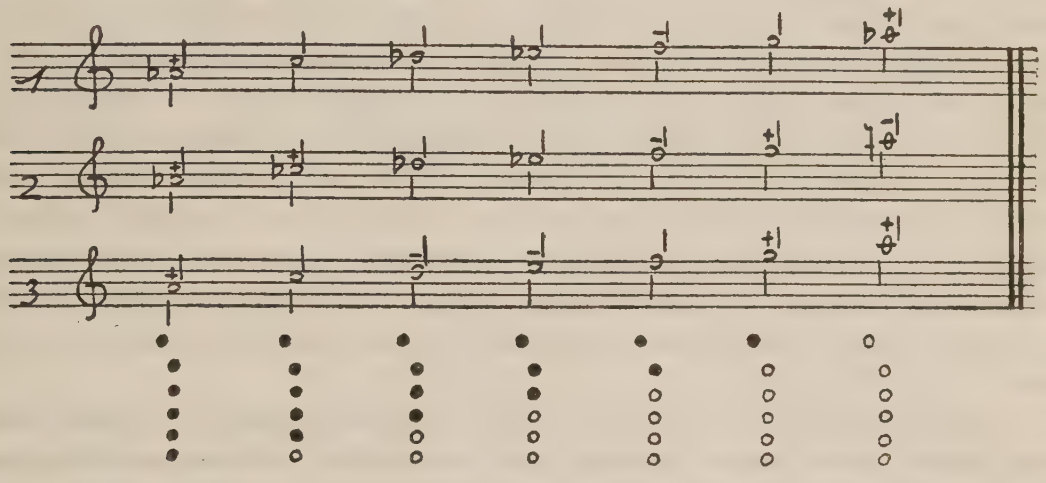
Como en las dobles *xeremies* conocidas primeramente, dichos orificios se muestran en ésta emparejados a igual altura. Cinco de ellos instálanse en la parte anterior del instrumento, y el restante en la posterior y más próxima a las lengüetas. Exornando los tubos, destacan en su derredor, grabadas a fuego, menudas listas en forma de anillos que ocupan aquéllos del uno al otro extremo y que el viejo Mariano traza con la punta de un fino vástago de acero o de alambre en estado candente. (Fig. 2.)

Para la guarda o preservación de cada *reclam* hizo también el anciano *xeremier* un curioso estuche, del que ninguna referencia teníamos antes, afirmándonos dicho anciano que ése era un complemento de siempre usado por él y aun por casi todos los *xeremiers* que él tratara en los años de su juventud. Consiste en un largo tubo de caña de ancho diámetro, suficiente a dar cabida al instrumento, y al que, para meter éste, se ha despojado de uno de los nudos abriéndole boca o entrada, boca a la que luego sirve de tapa el nudo de otro tubo poco más estrecho y con el encaje rebajado. De arriba abajo se adorna el estuche con franjas de pirograbados compuestas de líneas enrejadas, en zigzag, verticales y horizontales, y pequeños círculos con un punto sobre el eje, o bien alternan con cualquiera de esas geometrías pluralidad de puntos adecuadamente repartidos y tallas que perfilan *eses*, rombos, o esquemas semicirculares. En una de las franjas hay, asimismo, una cruz, con puntos, también, de remate en los brazos. La forma y composición de los dibujos, cuya interna *significación* — si es que la tienen — ignorábala el hacedor de éstos, constituyen siempre atractivas y graciosas expresiones de un arte popular decorativo muy caracterizado. (Figura 3.)

En cuanto a las distancias que entre sí los orificios guardan en el *reclam*, comprobamos la misma falta de fijeza que observáramos en las *xeremies* que teníamos estudiadas, lo que es efecto natural de la identidad de procedimiento que en su estructuración o acomo-

dación se sigue : el del *tanteo*. En la figura 4 damos las medidas totales y parciales — incluso la de las lengüetas — de tres *xeremies*. Se encabezan con las del ejemplar que el informante poseía y manejaba; las signadas con los números 2 y 3 corresponden a los que se ven en la figura 2.

Como ya es sabido, por parejas son los agujeros tapados y destapados en la ejecución. Los tres de abajo, o colindantes con el cabo inferior del instrumento, se cubren, respectivamente, con los dedos anular, medio e índice de la mano derecha; los otros tres, con el medio, índice y pulgar de la opuesta mano. He aquí las escalas que suministran las *xeremies* cuyas medidas acabamos de contemplar:



No se da en ellas la pentatonía que señalábamos propia del *reclam* de cinco orificios. Tienden, más bien, a ser esas gamas como diatónicas defectivas, carentes sólo del segundo grado, circunstancia esta última que recuerda un tanto, diríamos, la escala de dicho *reclam*. Entre una y otra de las tres series apreciamos diferencias de afinación, siendo las más chocantes las que se manifiestan en los intervalos que forman los tres primeros grados *(tercera mayor/ semitono — tercera menor/tono)* y los dos finales *(semitono — tono)*. Semejantes irregularidades parece que son producto, repetimos, de la tanteadora técnica empleada en la fabricación del instrumento. Al propósito nos declaró el añoso Mariano que no le resultaba siempre fácil el alcanzar que todas las *xeremies* que hacía *sonaran* bien, con las notas *en su lugar*, pues ello era cuestión *de suerte* al construirlas. Y nos afirmó que tenía por *muy lograda* o *de buen son* la que tañía desde hacía mucho tiempo y en la que nos ejecutó las piezas que le grabamos, de la cual sale la escala 1.

Dichas piezas no fueron más que seis; las mismas que aquí transcribimos. Todas, con exclusión de la sexta, llamada *Sa Llarga* (La Larga), que representa una versión del

baile isleño de tal nombre, son *sonadas* de divertimiento pastoril. Persistiendo la técnica de soplo en el instrumento, indicada en nuestro primer artículo, alternan en las tocatas las notas picadas y ligadas. Los estilos, en general de métrica fluctuante, nos ofrecen en casos rasgos que no aparecían (hasta ahora no los hemos encontrado) en las melodías de las *xeremies* pentatónicas. Así, la tendencia al discurso arpegiado o de *fanfara*, que de manera tan pronunciada se evidencia en los ejemplos 1 y 2 y el reiterado uso efectista y saltarín del mordente simple con que se colorean el mismo tema 2 y el 4. Como en la melódica del *reclam* pentatonal la función de tónica recae en ésta, por lo común, en el segundo grado de la escala. Ello no es, sin embargo, regla constante, pues vemos por el ejemplo 5 que a la vez el grado primero puede asumir ese rango. Adviértase que ninguna de las melodías usa la nota séptima o final de la gama (la más aguda), cosa que hace prácticamente inútiles los orificios sextos de este *reclam*; aquellos que, emplazados en la posterior faz de los tubos, tápanse con el dedo pulgar de la mano izquierda. No podemos por hoy enjuiciar un tal fenómeno, dado el escaso número de las tocatas que hemos podido recoger. Suele ser limitado, cual se apreciará, el desarrollo melódico. Una corta frase, obstinadamente repetida, configura el ejemplo 1, y en los demás, exceptuando el 6.º, predomina el sistema de reiterar también, con monotonía, aunque ya con más o menos variantes, los motivos de exposición o algunas de sus partes o giros. Estos hechos parecen poner de manifiesto el carácter arcaico de las piezas.

Nos dijo Mariano Tur Juan que él en todo tiempo había tañido en la doble *xeremia* de seis agujeros, y casi nunca en la simple. Que conocía cómo otros pastores tocaban en la de cinco, modalidad que igualmente él sabía fabricar y de la que hubimos de encargarle algunos ejemplares, cuyas son las dos muestras que en la figura 5 damos, anotando que sus escalas reproducen la pentatonía genuina del tipo con pequeñas irregularidades de afinación. Y llegó el viejo a asegurarnos muy formal que en la época de su adolescencia vio *xeremies* de hasta siete agujeros, manejadas por pastorcillos compañeros suyos, *xeremies* que, si aun perduran, nosotros no hemos podido encontrar. Este dato último supone, asimismo, interesante hallazgo. Con él se completa en el clarinete ibicenco la diversidad que en punto al número de orificios el de Egipto presenta. (Ver artículo precedente en el volumen citado, pág. 164.)

Afirmado habíamos que en ninguna otra región o comarca de las tierras españolas aparecía este instrumento. Continúa siendo válida la afirmación, pero no sin agregar ahora que quizá la hayamos de modificar con respecto a las edades pasadas. Reobservando las miniaturas de un documento catalán medieval bien conocido, reparamos en la figura de un juglar que ostenta en las manos, y soplando en ellos, dos tubos pareados por el tenor de

las *xeremies*. El documento a que nos referimos es la famosa *Biblia* de San Pedro de Roda, de fines del siglo x, guardada en la actualidad en la Biblioteca Nacional parisina, y la miniatura en que dicho juglar se nos ofrece, y que modernamente han divulgado varios autores, la que copiamos aquí en la figura 6, en la cual se agrupan devotas personas y juglares músicos e histriónicos rindiendo veneración u homenaje a una central efigie de Nabucodonosor. En la parte baja de la *figura*, y como sentado al lado izquierdo de la efigie, muéstrase el juglar *xeremier*. El instrumento que maneja tal músico tiene — no se puede negar — la apariencia de un auténtico *reclam de xeremies*. Mas no lo aseveramos, empero, con firmeza, pues que posible resulta también se trate de un aerófono sibilante, es decir, de una verdadera flauta doble. Pertinente creemos apuntar que en una de las miniaturas organológicas del códice príncipe de las *Cantigas de Alfonso el Sabio* identificamos, por contra, con absoluta certidumbre, un triple clarinete similar al que en la isla de Cerdeña es practicado todavía y al que los naturales de la misma dan, como se sabe, el nombre de *launeddas*.

Fig. 1. — El viejo *xeremier* Mariano Tur Juan

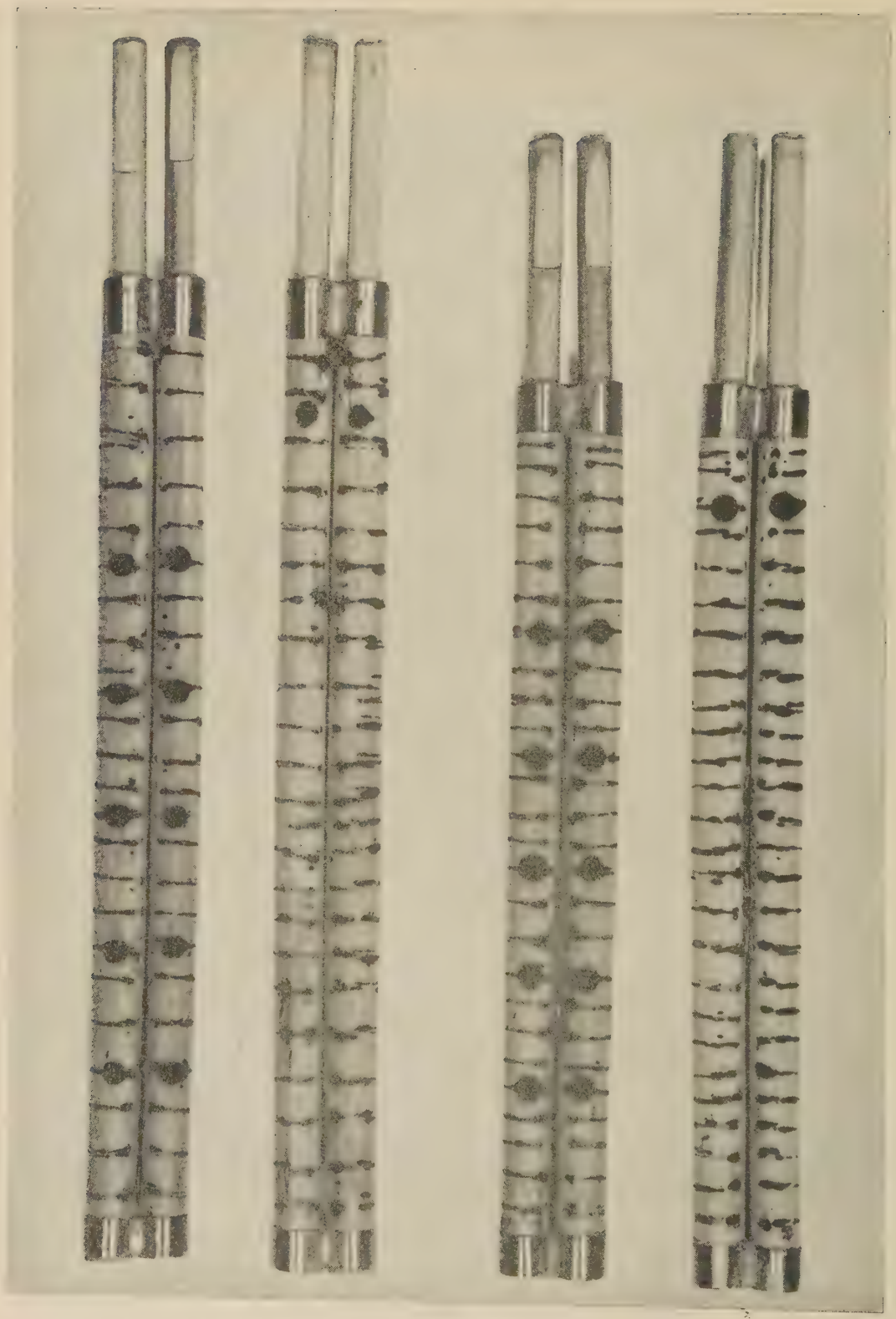
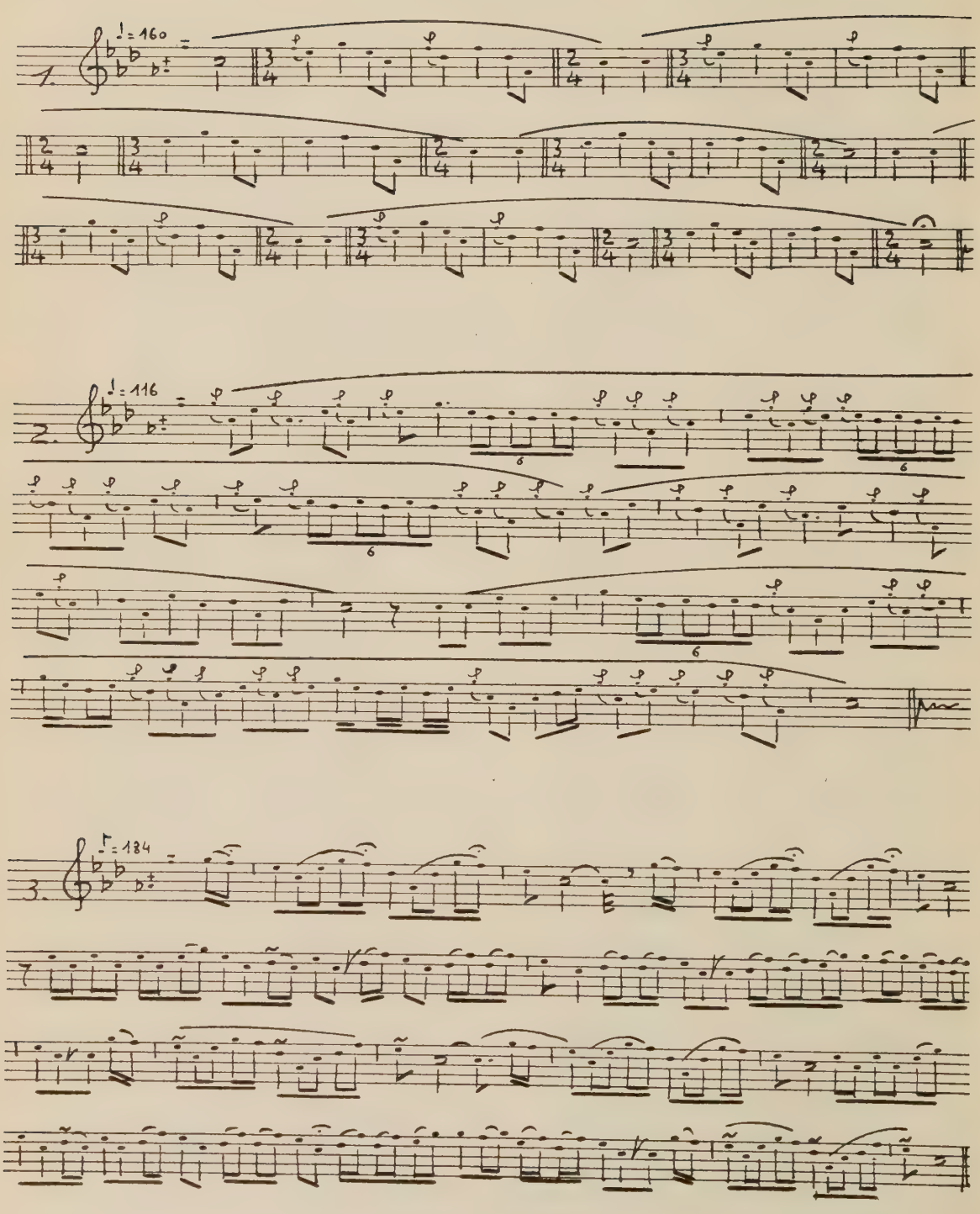


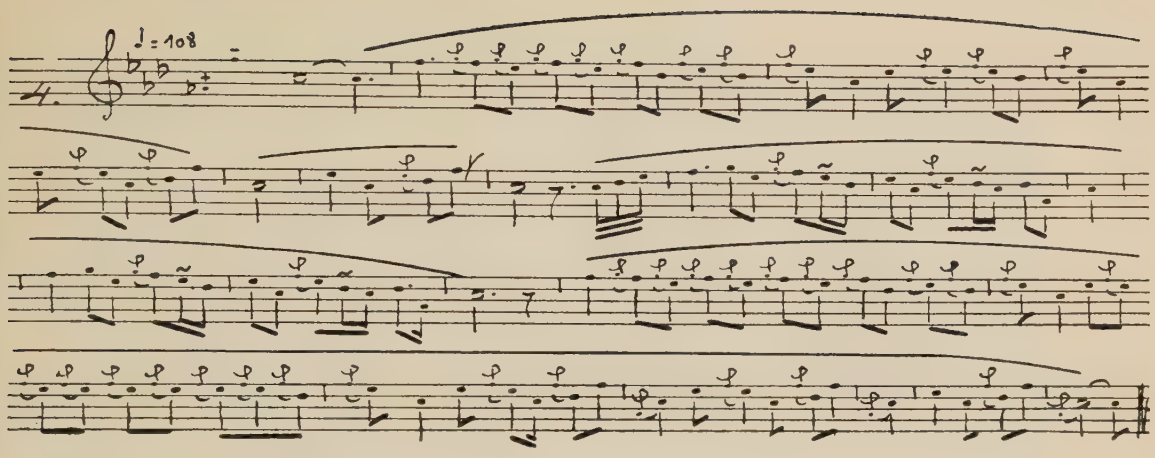
Fig. 2. — Dos ejemplares de *reclam de xeremies* de 6 orificios (anverso y reverso).

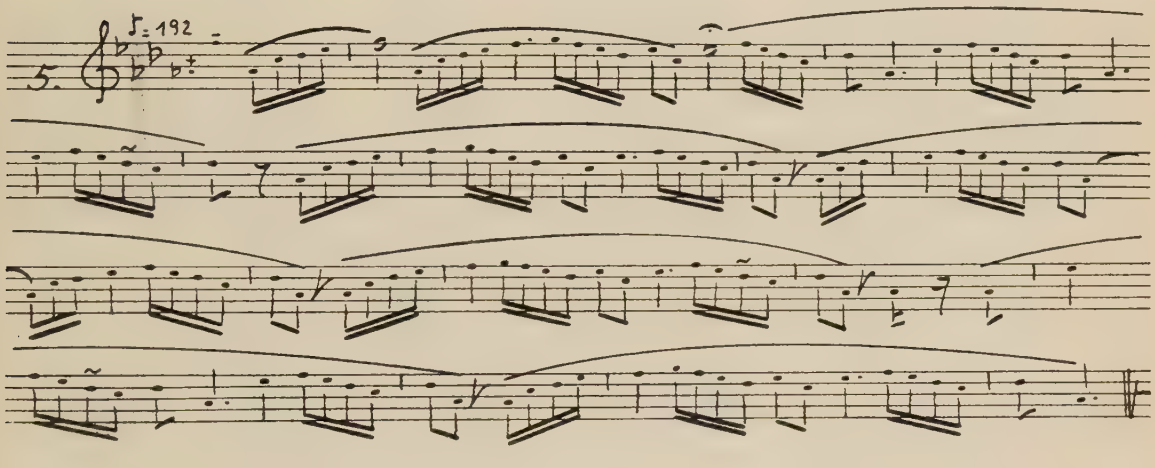
Fig. 3. — Estuches del *reclam de xeremies*. Uno abierto y otro cerrado.

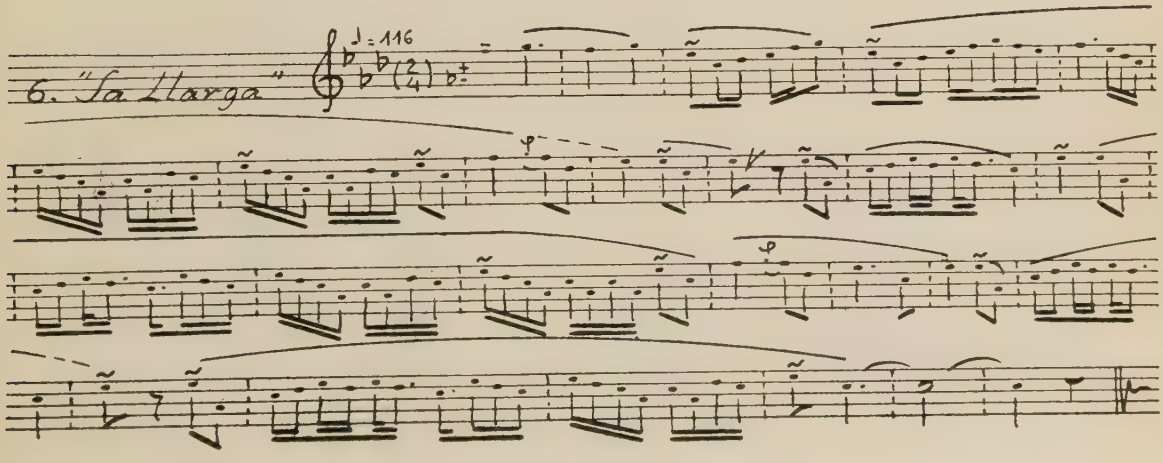


Sonadas de xeremies.

[10]


4.
♩= 108


5.
♪= 192


6. "La Llarga"
♩= 116

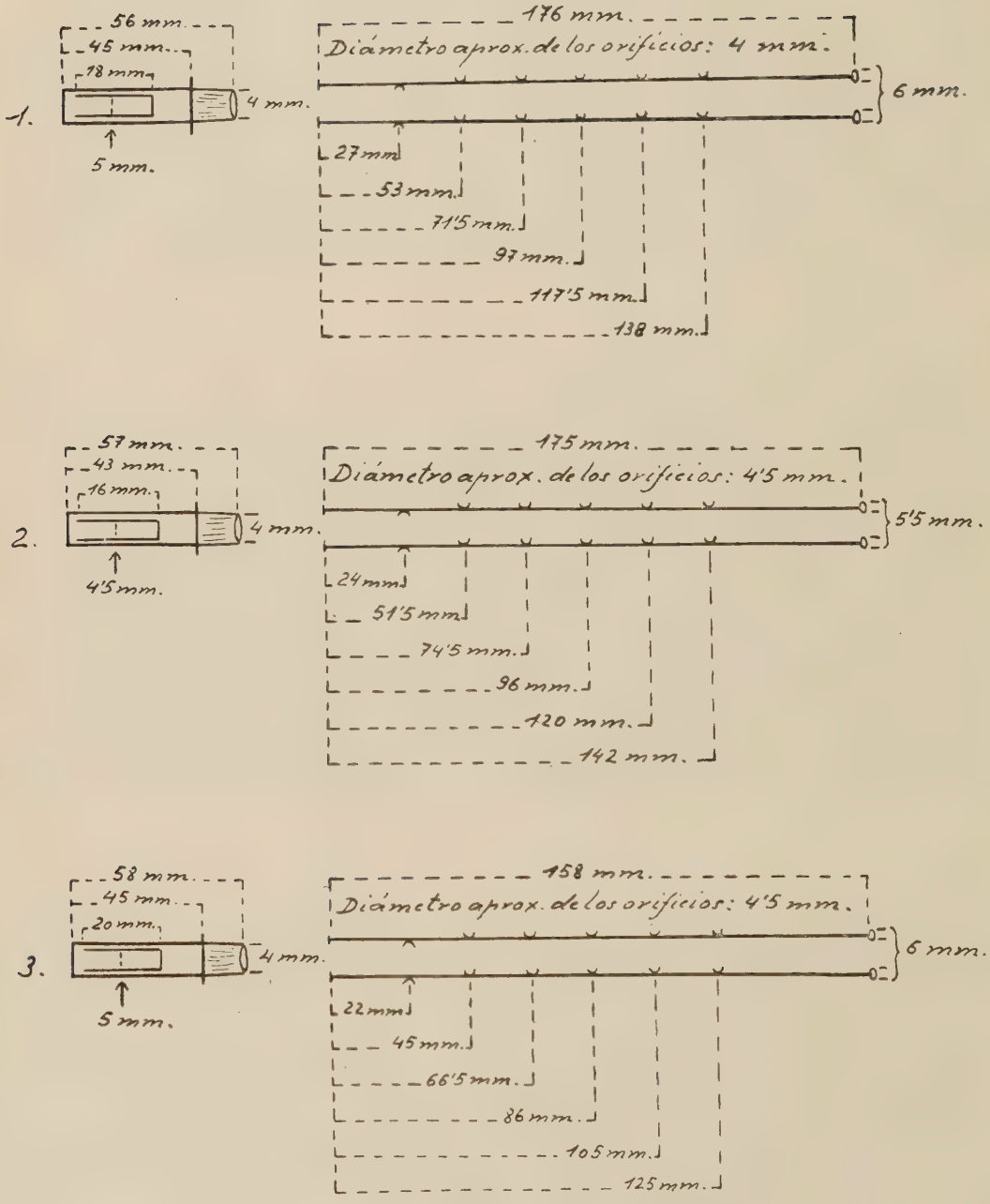


Fig. 4. — Medidas de las xeremies aludidas en el texto.

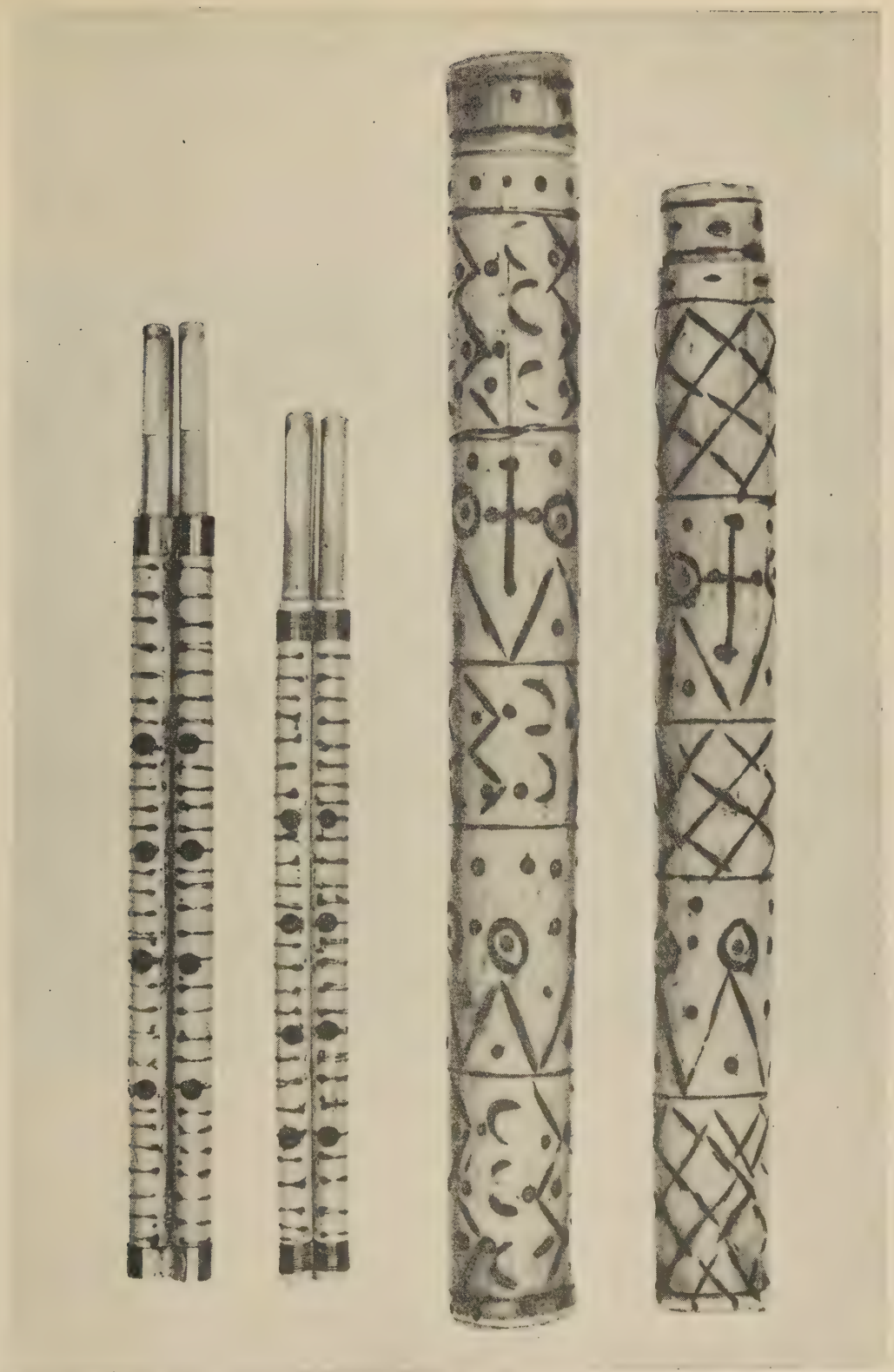


Fig. 5. — Dos ejemplares de *reclam de xeremies* de 5 orificios con sus estuches construidos por Mariano Tur Juan

Fig. 6. — Miniatura de la *Biblia* de San Pedro de Roda

Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística

Por José M. LLORENS CISTERÓ

El día 20 de mayo de este año se cumple el cincuentenario de la muerte de Isaac Albéniz, y el 29 de mayo del año próximo, el centenario de su nacimiento. Con motivo de estas dos conmemoraciones publico una serie de notas, en su mayor número inéditas, que recuerdan la manera virtuosa de ejecutar propia de nuestro insigne maestro y destacan su grandiosa labor pianística. En la realización de este trabajo me he servido del copioso epistolario que de dicho concertista y compositor se conserva en el Departamento de Música de la Biblioteca Central de Barcelona, y de otros escritos dispersos cuya procedencia indico en su lugar respectivo.

Es convicción común que la connatural potencia creadora de Isaac Albéniz halló facilidades sumas en el virtuosismo de su técnica pianística. Si queremos penetrar en el valor universal de la obra albeniziana, no podemos disociar en él estos dos aspectos que le califican de perfecto pianista y eximio compositor. Y, tanto en uno como en otro, señalemos que fue autodidacta. A pesar de haber prodigado Albéniz infinidad de retratos suyos dedicados a excelentes maestros y compositores firmándose discípulo de ellos, ninguno, sin embargo, puede atribuirse el mérito de haber cumplido en él la misión propia del profesor. Muy claramente lo afirmaba Felipe Pedrell[1] : «Tots ho hem sigut, més o menys, sos mestres, y jo, que ho vaig ésser en diferents ocasions, may vaig tenir el mal gust de dir-li mon deixeble, perquè temperaments artístics com el d'Albéniz no són ensenyables, porten en ells mateixos tota la part que'ls ha tocat en la vida artística, són senzilla y simplement dirigibles, tot cuydant la mesura, a fi de que no s'estronqui y malmeti'l fil d'aygua pura de l'intuició nadiva. A temperaments com el d'Albéniz la regla seca, dura y freda'ls produeix greus desiquilibris... *Fora regles* — insistía jo — *y cala foc a tots els tractats d'armonia, de*

1. «Revista Musical Catalana» (Butlletí de l'Orfeó Català), 1908, n.º 61, págs. 181-182.

composició y d'organografia instrumental, que no s'han escrit per a tu y que nirvaniserien *ton geni.* Sentia la música per la telepatia del teclat del piano. Obria l'aixeta al tonell de sa intuïció superior y extraordinaria, nodrida pel travall silenciós d'assimilació de totes les hores y de tots els dies, y brollava un vi pur, ric de sabors y de sol mediterrani...»

De modo similar, años antes, el maestro Elsner escribía de su discípulo Federico Chopin[2] : «Dejadlo que haga por su cuenta; él se aparta del sendero común y del método tradicional porque tiene su sendero propio. Sus obras revelarán en el futuro una originalidad todavía desconocida. Sigue un camino excepcional porque sus dotes son excepcionales».

La interpretación musical es un secreto que no se puede revelar ni traducir mediante la palabra. Nada sabemos de la manera ejecutiva de Bach en el rey de los instrumentos, nada de Domenico Scarlatti en el clavicémbalo, nada de Paganini en el violín y nada de Liszt y Chopin en el piano; nada más que la mera impresión de sus contemporáneos sin otra vida que la producida por el estilo metafórico. La historia de la ejecución comienza con el fonógrafo, y todavía con las reservas que impone la acción insustituible de la vida que continuamente se renueva.

Al tratar de este aspecto en Albéniz, vemos que le cupo el mismo destino de Liszt y de Chopin; en defecto, pues, de aquel medio de perpetuación, nos queda la tentativa de referir las impresiones que su virtuosismo pianístico promovió en el ánimo de sus más ilustres contemporáneos.

Los relatos biográficos de nuestro maestro refieren numerosas anécdotas que le destacan como auténtico niño prodigio. Sabemos que a sus doce años era admirado por cuantos le oían interpretar con singular maestría un repertorio nada fácil, integrado preferentemente por obras de Mozart, Scarlatti, Bach, Beethoven, Schumann y Chopin. De ello nos da fe una serie de poesías y escritos que sus admiradores le escribieron en un álbum de viaje, que conserva don Vicente Moya, yerno del malogrado compositor. He aquí dos ejemplos, entre los muchos:

A Isaac Albéniz

¡Genio que el vuelo desplegas;
eres gigante y no llegas
a la barba de un enano,
eres niño, y, niño, juegas
con el corazón humano.

Valladolid, febrero, 1874. *Emilio Ferrari.*

2. Antonio Capri, *La pianística de Chopin*, en «La Scala», n.º 126, pág. 10.

Al artista en miniaturas Don Isaac Albéniz

Eres alhaja de plata
si el orgullo no te mata
y conserva tu decoro
y amor al arte, en oro
te convertirás un día;
y serás hasta brillante
con el estudio constante:
recuerda mi profecía.
Si la fama te envanece
y te olvidas fuiste pobre
tu gran mérito perece;
aun cuando el oro te sobre
tu valor desaparece
y te volverás de cobre.

30 de Noviembre de 1873. *A. Bernal.*

Sus aptitudes naturales encontraron cauce y perfección técnica en el Conservatorio Real de Bruselas, consiguiendo a sus diecinueve años el primer premio con distinción en el Concurso de 1879, concedido por aquel renombrado centro musical.[3] El jurado estaba compuesto por los pianistas Rubinstein, Planté y Hans von Bülow.[4] Premiado con tal galardón pudo actuar sin dificultad alguna en los salones europeos de más fama, considerado y reconocido como uno de los mejores intérpretes en aquel instrumento.[5]

Felipe Pedrell, que no tributaba elogios inmerecidos, dijo de Albéniz[6] : «¡Si ho era de pianista extraordinari! Sense *virtuosismes* ni cap mena de *pose*, era un pianista mascle, en tota l'extensió de la paraula. Incansable, apassionat y al mateix temps judiciós quan interpretava obres d'altres. Però, sobre tot, quan interpretava música seva, verament era irresistible. En l'intimitat, he oït a Rubinstein tocar composicions pròpies. Com l'Albéniz, ningú».

3. El diploma que acredita la concesión de dicho premio se conserva en el Departamento de Música de la Biblioteca Central (Barcelona), *Epistolario Albéniz*.
4. *Diario de Barcelona*, 30 de septiembre de 1879.
5. Antonio Guerra Alarcón, biógrafo contemporáneo, afirma que Albéniz a los veinticinco años ocupa su lugar en la primera fila de los concertistas.
6. «Revista Musical Catalana» (Butlletí de l'Orfeó Català), 1909, n.º 61, pág. 182.

De Vincent d'Indy conservamos esta preciosa carta:[7]

Jeudi matin

Cher ami,

Vous avez été superbe, mardi! Merci de tout coeur pour votre bonne amitié qui m'a permis, de mettre en lumière des morceaux que j'aime bien. Tous les gens musiciens (les vrais) *que j'ai vus ont été enchantés de votre façon sobre et pas poseuse de jouer cette vieille et belle musique et moi j'ai été heureux de voir le virtuose mettre* l'Art *avant* l'effet personnel, *c'est bien, ça, mon cher Albéniz — la-haut, le papa Bach est content de vous — et celui qui en est content ici-bas c'est votre sincère ami*

Vincent d'Indy.

Otra enhorabuena, por su excelente interpretación de Bach, la recibió del Director del Conservatorio de Nancy, Joseph Guy Ropartz, mediante carta del 27 de enero de 1899, cuyo último párrafo dice:[8]

Heuresement que pour votre incomparable interprétation de J. S. Bach, tous sont unanimes et personne que je ne recontre sans entendre votre éloge sur ce point. C'est une petite compensation.

Bien cordialement *J. Guy Ropartz.*

27 Janvier 1899.

Discípulo y admirador de Listz, supo compenetrarse con el espíritu que caracteriza al genio creador del Poema sinfónico. Al respecto le escribe Francisco Asenjo Barbieri:[9]

La Fantasía Húngara *la tocó V. como sabe hacerlo, con aquella limpieza y aquella energía asombrosas, capaces de hacer rabiar de envidia, no digo a los pianistas de fila, sino a los Generales de división.*

8 Marzo de 1889. *Francisco Asenjo Barbieri.*

Mathieu Crickboom, famoso violinista y compositor belga, fundador del célebre Cuarteto que llevaba su nombre, le destaca de otro famoso pianista, José Tragó, con estos términos:[10]

Tragó a été charmant aussi et il joue vraiment exactement du piano, beau et grand son, interprétation sobre et juste, mécanisme extraordinaire, mais ni la politesse, ni la douceur du son, ni la compréhension fine, ni l'expression des nuances de mon cher Albéniz. Tu es décidément un pianiste extraordinaire.

7. Biblioteca Central (Barcelona), Departamento de Música, *Epistolario Albéniz*, **I**.
8. Ibíd., **R.**
9. Ibíd., **B.**
10. Ibíd., **C.**

En otra carta fechada en Barcelona el 4 de julio de 1898 le considera como el mejor pianista de cámara:[11]

Je serais bien heureux, mon cher Albéniz, de recevoir un mot de toi, me disant que je puis toujours compter sur ton si précieux concours pour organiser quelques concerts à Barcelona et que nous aurons le bonheur de jouer quelques oeuvres avec le meilleur pianiste de musique de chambre que je connaisse.

Henri Gillet, violoncelista del mencionado Cuarteto, mediante carta le comunica:[12]

Madrid Samedi,

Mon cher Ami et... Grand Artiste. Ne t'offusque pas, nous venons de jouer le Quatuor de Brahms. Voilà pourquoi je dis Grand Artiste et dans ma pensée ce n'est pas assez. Je m'explique : tu nous a parlé de Tragó en termes extraordinairement bienveillants, tu le tiens toi-même pour un artiste et bien, mon vieux, comme tu es 100 fois au-dessus de lui je dis «Gran Artiste». Tragó est un grand mécanicien, mais sans aucun souci de la ligne. Son interprétation de l'oeuvre n'existe pas, il y a seulement l'interprétation de la phrase, et celle-là elle est tres discutable...

Tampoco podía faltar la impresión sincera del otro componente del citado Cuarteto, el 2.º violín, L. Angenot:[13]

Grand succès surtout pour Tragó, un pianiste de beaucoup de talent mais en dessous *comme interprétation et comme Artiste surtout de l'ami Albéniz. J'ai eu l'honneur de tourner les pages à tous deux pour le Quatuor de Brahms, c'est là que je vous oi jugés, Albéniz lui, m'a électrisé, par sa belle fougue, son beau tempérament d'artiste et son interprétation absolument étonnante. Vous allez prendre ces lignes pour de la flatterie, que m'importe, c'est un élan et un avis purement sincere que j'adresse a un talent beaucoup trop modeste.*

Madrid le 27 avril 1896.

Antes de haberle sido confiada la clase de piano en la Schola Cantorum de París, muchos le requerían lección particular. Esta carta viene a ser un testimonio más:[14]

29 Jan. 1891

Cher Mons. Albéniz,

Countess of Euniskillen m'a demandé si vous voulez donner des Leçons de Piano. Elle était à votre concert mardi passé et, comme moi, était enchantée de votre exécution

11. Ibíd., **C.**
12. Ibíd., **G.**
13. Ibíd., **A.**
14. Ibíd., **W.**

et interprétation de Bach et Mozart. Elle m'a dit : «I do not remember when ever I enjoyed Pianoforte playing so much».

Votre devoué *E. Weber.*

A causa de su precaria salud, en el año 1900, no le fue posible continuar sus lecciones de piano en la Schola Cantorum; conocedor de ello Vincent d'Indy le escribe:[15]

7 octobre 1900.

Cher ami,

Qu'est-ce qu'il y a donc? Bardes m'écrit que vous donnez votre dimission...!

Je vous connais assez pour ne pas pouvoir croire à un lâchage de votre part. Mais alors, c'est donc que vous êtes malade... encore.

Cela me fait de la peine et je voudrais bien savoir de vos nouvelles soit par vous, soit par quelqu'un des votres.

Et nous qui comptions tant sur votre présence à l'inauguration de nos nouveaux locaux qui s'annonce d'une manière si brillante!

Enfin, soyez gentil, dites moi ou faites-moi dire pour quelle raison nous sommes privés cette année de l'aide et de la présence de notre meilleur champion et si bon ami! J'espère encore que ce n'est que momentané et qu'une fois la santé revenue, vous viendrez reprendre votre place au foyer du bon combat et de l'amitié.

Bien affectueusement à vous

Vincent d'Indy.

Cuando recibe proposiciones ventajosas para dedicarse a la ópera, es su amigo Tomás Bretón el que le aconseja : «*Pero no abandones nunca el piano*» Y en otra carta añade : «*Yo me comprometo a decir que eres el mejor pianista del mundo*».[16]

Y finalmente un escrito del famoso organista y excelente compositor Charles Marie Widor:[17]

Mille félicitations pour la soirée d'hier! Le concert était TRES intéressant et votre exécution superbe!

A vous *Widor.*

26 avril 1889.

Fijando ahora nuestra atención en su obra musical, verdaderamente copiosa, constatamos que Albéniz cultivó todas las formas musicales; sin embargo, el auténtico Albéniz

15. Ibíd., **I.**
16. Ibíd., **B.**
17. Ibíd., **W.**

hay que buscarlo, como a Federico Chopin, en las notas del piano. La producción pianística de Albéniz, si no toda en gran parte se niega a la orquesta. El encanto de muchas de sus piezas deja de existir cuando se traslada a la amplia sonoridad orquestal.

En la jerarquía de valores musicales albenizianos, la suite *Iberia* ocupa el primer lugar. Numerosas cartas aluden a una u otra de las doce piezas que la integran, o bien a su conjunto. Empecemos por las del propio Albéniz escritas a su mejor amigo e intérprete Joaquín Malats:[18]

Nice 9 Noviembre 1906

Querido Quimito:

No ignoras el alto concepto artístico en que te tengo: desde hace ya muchos años sabes que te tengo predicho alcanzarías el preeminente puesto a que has llegado; en mi concepto formas en el corto número de pianistas dignos de tal nombre en el mundo musical, teniendo en tu abono esa especial idiosincrasia que da la raza y que avalora con especial brillantez todo cuanto interpretas.

Ahora bien, con respecto a Triana ya sabes la profunda emoción que sentí cuando te la oí en tu casa; te debo la más grande satisfacción que he experimentado en mi larga carrera de compositor; tu soberbia interpretación ha logrado convencerme de que no en vano he emborronado tanto papel durante mi vida, y aún cuando no fuera más que el haber alcanzado el que un artista de tu calibre se interesara a mi obra, lo consideraría digno galardón para mí y suficiente premio a mis trabajos.

Un millón de gracias, mi querido Quimito, prosigue en tu glorioso camino y ya sabes que cuentas con el incondicional y fuerte cariño de tu fraternal amigo

Isaac Albéniz.

El merecido elogio que en la carta anterior le tributa y la satisfacción que asegura haber sentido a raíz de la interpretación soberbia de *Triana* ofrecida por Malats, le estimularon a seguir componiendo para *Iberia*. Las nuevas composiciones fueron : *El Albaicín, El Polo* y *Lavapies*, a tenor de la carta siguiente:

Nice 27 Decembre 1906

Mi querido Quimito:

Con la satisfacción que puedes suponer he recibido tu cariñosa carta y el artículo del señor Roda; esa satisfacción la siento por partida doble, es decir, por tí y por mí; no puedes imaginarte mi contento al saber que mis obras te proporcionan tales triunfos;

18. Estas cartas se conservan en la Biblioteca del Orfeó Català (Barcelona) y fueron publicadas por MICHEL RAUX DELEDICQUE en *Albéniz, su vida inquieta y ardorosa*, biografía novelada del maestro. De Joaquín Malats como intérprete de Albéniz, HENRI COLLET escribió : «La tècnica prestigiosa d'En Malats no s'ha armonitzat mai tan feliçment amb el piano com en l'inoblidable interpretació que ens donà de la Ibèria. L'executà amb el pensament, amb el cor, amb tot son cor de músic, de català i d'espanyol.» En «Revista Musical Catalana», 1909, pagina 379.

por lo demás, desde que tuve la dicha de oir tu interpretación de Triana, *puedo decirte que no escribo más que para tí; acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de Iberia; el título de sus números es como sigue :* El Albaicín, El Polo *(y al mismo soy capaz de ir para oirte tocar estas piezas) y* Lavapiés; *creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo y me apresuro a consignar que tú tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que se te espera; te mandaré dichas piezas en cuanto tenga las pruebas, y,* en attendant, *te envío, mi querido Quimito, para tí y los tuyos, todos los afectos de esta familia y un fuerte abrazo de tu entusiasta y agradecidísimo admirador*

Albéniz.

Insiste nuevamente en la dificultad interpretativa de su *Lavapiés* cuando le escribe:

Nice 1 Mars 1907.

Niño de azúcar benvolgut:

Esta mañana he recibido el Lavapiés *y esta tarde te lo mando; no puedo ser más diligente; tengo la seguridad que en tus manos ese* Lavapiés *va a ser una maravilla, a pesar de que considero esa obra tan extremadamente difícil, que no creo que nadie pueda tocarla si no eres tú.*

Mil recuerdos a los tuyos y hasta pronto, que tendré el gusto de abrazarte

Isaac Albéniz.

Refiriéndose al Cuarto Cuaderno de *Iberia* le expone su plan de escribir *Eritaña* y *L'Albufera,* y le manifiesta nuevamente que escribe aquellas nuevas páginas por el cariño que le profesa:

55 rue de Boulainvilliers.

Paris Aout 22 1907.

Mi querido Quimito:

Te ha gustado Málaga, *¿no es cierto?; pues bien, esto me basta; ya sabes que esta obra, esta* Iberia *de mis pecados, la escribo esencialmente por ti y para ti, y que el recuerdo del cariñoso amigo que en ti tengo, y sobre todo el recuerdo del maravilloso artista que eres, han inspirado esas páginas, en las cuales he puesto mis cinco sentidos, y* el otro, *ese que se pone, o no se pone, y que siempre se presenta,* cuando se presenta *de una manera absolutamente inconsciente.*

El segundo número se titula Eritaña *y resulta una* Sevillanas afligías! *y el tercero se llamará* L'Albufera *y sera una* jota valenciana; *lo que te comunico para tu conocimiento y efectos consiguientes.*

Saquito.

La intención de incluir *Navarra* en el Cuarto Cuaderno no se realizó, por los motivos que expone a continuación:

Chateau Saint Laurent.
Nice 30 Novembre (1907).

.....

Con respecto a Navarra *tengo el dolor de anunciarte que no forma parte del* 4ème. cahier d'Iberia *si no está terminada, le falta poco, pero su estilo era tan descaradamente populachero, que sin que eso sea renegar de ella, me ha parecido conveniente escribir otro nuevo número, más en concordancia con los once restantes; por consiguiente he escrito y estoy acabando un* Jerez, *que sin ser de González Byas, espero habra de agradarte, te lo enviaré bien embotellado en cuanto lo tenga listo; y con esto y un bizcocho hasta mañana a las ocho.*

Abrazos para todos *Saco.*

Continuemos con las cartas escritas a su amigo don Enrique Moragas.[19] En ellas, Albéniz nos descubre una nueva faceta de su sensibilidad artística y su fascinación por Granada, rica en visiones y en imágenes exactas. Sigámosle en sus originales consideraciones:

Querido Enrique : Un abrazo y unas letras. Es preciso que yo naturalice Granada *en Cataluña. Usted bien sabe que no me las doy de risueño moralista, pero creo en una moral de la música. Esta moral viene a ser para mí como esas personas que sonríen mostrando la humedad brillante de una lágrima.*

Creo que Granada, donde estoy, «es el tesorero de la música andaluza». Yo creo también que debo escribir esto, y estoy convencido de que mi juventud está llena de experiencia musical para lanzarme a la conquista de esta tierra maravillosa, en la que hay exquisitez, cordialidad y amor, pero todo ello guardado como los árabes guardaban las flores de sus jardines y las mujeres de sus palacios.

Debo confesar que no puedo narrar de otro modo mi permanencia en esta tierra de ensueño, más que componiendo. Vivo y escribo una Serenata *romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra. No voy a componer la embriaguez de la juerga colectiva : busco ahora la tradición, que es una mina de oro : todo lo más, la guzla, arrastrando perezosamente los dedos sobre las cuerdas. Y por encima de todo un lamento desentonado y desgarrador.*

Yo a mi Granada *la subtitulo* Serenata. *Resultará ello quizá un poco romántico y acaso poco práctico : pero ¡qué le vamos a hacer! Estuve tentado de poner como subtítulo* Recogimiento espiritual. *Indudablemente se me hubiera tildado de pretensioso. Dejémoslo en* Serenata *y alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos, contemplándola a*

19. Rafael Moragas, *Epistolario inédito de Isaac Albéniz*, en «Música», 1938, págs. 38-44.

través de las bailadoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola del vestido de batista. Granada no es eso, amigo Moradas, y la Granada que yo pretendo dar a conocer a mis paisanos, los catalanes, deber ser en este momento todo lo contrario. Quiero la Granada árabe, la que toda es arte, la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña : Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza.

En esta carta Albéniz nos manifiesta su bondad de corazón que le impulsa a vibrar ante el vínculo espiritual de la caridad que debe unir los pueblos; su perseverante esfuerzo en llevar a cabo cuanto le parecía digno de ser realizado; su sensibilidad exquisita de fácil sintonía con las maravillas de la cultura árabe; su espíritu de selección que sabe elevar su numen a una región de arte muy por encima de cualquier impresión torpe y bacanal; su intento de describir una Granada de espíritu árabe lejana de todo símbolo flamenco.

El romanticismo albeniziano halló en la admirable vega granadina un nuevo estilo que le caracteriza y destaca dentro de su producción pianística, como se dirá más adelante. Dejemos que sea él mismo quien nos declare su propio juicio:

Nuevamente me hallo en París. Sigue interesándome la idea de convertir en ópera Juan José, *de Dicenta. Pero en estos días, sepa usted, amigo Moragas, que he terminado* La Vega. *En* Le Journal *salió ya la noticia. Debussy la ha oido y voy a escribir a Alejandro Ribó, que es un excelente pianista, que se la ponga en dedos. Lo que he compuesto es toda aquella vega granadina, contemplada desde la Alhambra. La vega verde, con sus cultivos y sus «inmensos paños de billar», que dice Rubén.*

La otra tarde hice oir la obra a Ignacio Zuloaga. Me dijo que había dado con el color del cielo, que tiene un poco de cielo mahometano. Comprendo su estusiasmo por el color. Yo, ya lo ve usted, no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas.

Debussy me comunicó anoche que piensa ir a Granada, donde creo que ahora está pintando Rusiñol. Este Santiago tiene la fiebre de la magnificencia y suavidad de esos parajes y recintos. Creo haber dado en el secreto de aquella vega y perduro en la creencia de que el encanto de la composición, si es que lo tiene, está en que no es quejumbrosa y que se muestra contenta, pagada y agradecida de cuanto espléndido y maravilloso contiene. Es indudable que el amor del músico está y debe estar muy por encima de los demás amores.

Con precisión no menos exacta nos habla de *El Albaicín*, que le lleva a consideraciones de comunión con los artistas del pincel y de la pluma:

Aunque algo enfermo, por desgracia, sigo teniendo sano y amplio el corazón para guardar mi Granada.

He concluído para Iberia *una obra sentimental y bullanguera, épica y ruidosa y que es guitarra, sol y piojo. Pero he sabido — según dice Paul Dukas — aureolar* El Albaicín, *que así se llama la composición, de mucha ternura, pero de mucha ternura elegante.*

Lo que importa es que esto sea aquello y aquello esto. Y lo que sí no debo pasar por alto es que a Joaquín Malats le gusta lo indecible El Albaicín *que yo he escrito. Pianista de más valer y brillo para mi obra no lo conozco. Aparte del mérito incuestionable de Malats, lo que me asombra es que al leer* El Albaicín *por vez primera (y que es dificilísimo), sorprendí en él algo así vomo el despertar gallardo del sentimiento artístico que duerme en el barrio granadino. Es para echarse a pensar. Fíjese : Malats, catalán, interpreta como un andaluz; Granados, leridano, se asimila como nadie la melancolía de los campos andaluces; Miguel Llobet, que es el guitarrista barcelonés rayano con lo maravilloso, sorprende, no ya los ritmos gitanos, sino que imprime a las cuerdas de su guitarra un sello de casticidad elegante que asombra. Yo escribo para Andalucía, y llevo hechas con este* Albaicín *y* Torre Bermeja, *cuatro composiciones sobre Granada en unos veinte años y pico. ¿Qué le pasa a Granada que tanto se adentra en los artistas catalanes? Santiago Rusiñol va diciendo a todo aquel que quiera oirle que son muchos, que nosotros, los catalanes, somos los verdaderos comisionistas de arte en el Norte de la Península, y que por el alma granadina y para que no hagan chapucerías en las reconstrucciones de la Alhambra, velamos pluma, pincel y solfa al brazo. Ya está listo* El Albaicín. *Me propuse mirar cara a cara a Granada y me he llevado su espíritu.*

Granada, unos años más tarde, quiso agradecer al malogrado maestro su amor por ella perpetuando el recuerdo de su estancia en la ciudad con una lápida conmemorativa, según testimonio de Manuel de Falla, mediante carta a doña Rosina Jordana, viuda de Albéniz:[20]

Granada, 31 octubre de 1923.

Querida amiga:

Muy presentes les tendré a ustedes esta noche, pues varios amigos admiradores fervientes del Maestro, descubrimos en la Alhambra una placa conmemorativa de su estancia en Granada. Está formada por azulejos de Fajalanza y dibujada deliciosamente en estilo popular granadino por Hermenegildo Lanz, el autor de las cabezas para el Guiñol del Retablo. Lleva una inscripción que dice:

«A Isaac Albéniz
que vivió en la Alhambra.
Primavera de 1882.»

La placa está colocada en la fachada de la casa en que vive el Arquirecto-Director, que es ahora don Leopoldo Torres Balbós. Dicha casa está junto a la Puerta del Vino (ya la recordarán ustedes), frente a la Plaza de los Algibes, por donde se va al Palacio. El sitio más visible y mejor de estos lugares.

Envio a ustedes una reproducción del retrato que se conserva aquí del Maestro en aquella época (1882) y que tal vez no tengan ustedes.

20. Biblioteca Central, Departamento de Música, *Epistolario Albéniz*, **F.**

Haremos una fotografía de la placa y se la enviaremos también. Supongo recibiría Vd. mi carta de este verano, escrita cuando regresé de París. Es muy probable que tenga que volver allá en estos mismos días, pero por poco tiempo.

Mil y muy afectuosos recuerdos para su madre y para ustedes todos de su siempre verdadero y fiel amigo

Manuel de Falla.

Las cartas de los artistas contemporáneos dirigidas a nuestro maestro, que transcribo a continuación, son otro testimonio fehaciente del reconocimiento universal de su originalidad pianística.

Enrique Granados tuvo para él párrafos como éste, llenos de respeto y admiración:[21]

Yo, cuando hablo de ti, no se decir nada. ¡Eres mucha cosa tú, para que así como así, se meta uno a decir!

¡Iberia! ¡Iberia! Eso sí que son cosas bonitas de decir y mejor de tocar! ¡El Puerto! ¡Válgame Dios, y qué puerto! Entre aquellos latigazos de sus doble bemoles *seguidos de aquellas fierezas amansadas por sonrisas de manolas de Goya!*

Dí a tu editor que mande a éstas algunos ejemplares de Iberia. *Las que había por aquí los ha* limpiado *la gente de mi Academia. Quiero que la toquen todos. Perdona si muchos te la revientan, pero es esto una manera de decirte que me gusta con delirio.*

Qué te diré, qué te diré, que sea tan grande como mi admiración y como el orgullo que siento de que seas nuestro.

Sigamos con la carta de otro coterráneo, Roberto Goberna, organista y compositor:[22]

La teva Iberia *em va deixar encantat. Sóc com sempre un admirador (humil) teu, un ver amic fins a la mort.*

El teu art és art veritat, de la millor mena, y sense que ningú et sàpiga imitar, en una paraula, ets de lo poquíssim que jo admiro, en la època moderna.

Entre los franceses nombremos primero al compositor y musicólogo Jean Huré, fundador de una «École Normale» para pianistas, organistas y compositores, que en fecha de 1.º de junio de 1907 le escribía:[23]

Bien Cher Monsieur,

Mon petit article était bien court et bien froid pour célébrer des pages si vibrantes et si enthousiastes.

21. Ibíd., **G.**
22. Ibíd., **G.**
23. Ibíd., **H.**

J'aime tant Iberia *que je suis tout porté a aimer Albéniz : c'est pourquoi je pressens que je vous serait bientôt un ami fidèle et déboué.*

Il faudra que nous prenions jour pour nous rencontrer dans l'intimité.

Bien cordialement à Vous

Jean Huré.

Alfred Cortot, eximio pianista, colaborador y amigo de Huré, también le felicita por su *Iberia* con estos términos:[24]

*Merci, cher ami, de l'envoi d'*Iberia. *Je me rejouise de bientôt pouvoir lire toutes les pièces qui la composeront et j'espère bien de les jouer. C'est vraiment de tout premier ordre. Encore merci, cher ami, et croyez a mes sentiments dévoués et bien sympathiques.*

Votre

Alfred Cortot.

Testimonio personal de admiración y de todos los presentes en el Grand Palais de la Avenida de los Campos Elíseos, donde se celebraba el Salón de Otoño, nos lo ofrece Alfred Bruneau, uno de los principales representantes del realismo en la ópera francesa moderna y de la escuela wagneriana, cuando refiere la maravillosa interpretación de *Iberia* por Mlle. Blanche Selva:[25]

Cher ami,

Votre belle Iberia *superbement jouée par Mlle. Blanche Selva vient d'obtenir un grand succès au Salon d'Automne.*

Je suis hereux de vous l'annoncer et de vous redire mon admiration pour cette oeuvre si colorée, si originale, si pleine de poésie et de musique.

Nous n'avons pu attendre M. Ribó. Je l'ai vivement regretté pour ma part. Enfin l'interprétation a été toute de même merveilleuse.

Mille chauds applaudisements et mille bons souvenirs, cher ami.

Paris 122 rue La Boétie, 24 octubre 1906. *Alfred Bruneau.*

De las composiciones de que consta *Iberia*, en particular, es Joaquín Malats quien nos habla de *Triana* con los términos siguientes:[26]

Barcelona 7 de Noviembre de 1906.

Mi queridísimo Isaac:

Ahí va la crítica que el Brusi *ha hecho de mi concierto del día 5. Por esta crítica podreis comprender el grandioso éxito que obtuvo vuestra* Triana, *que como vereis fue*

24. Ibíd., **C.**
25. Ibíd., **B.**
26. Ibíd., **M.**

repetida, lo cual ya os dije en mi telegrama de ayer. Los demás periódicos hablan también muy encomiásticamente de vuestra obra, pero no los mando por pereza, la verdad.

Para el día 22 del presente, tengo también anunciado vuestra Triana *en mi concierto del teatro de la Comedia de Madrid y estoy seguro de que obtendrá el mismo éxito que en ésta.*

Abrazad a todos los vuestros de mi parte, y vos recibid el más fuerte abrazo de vuestro amigo y entusiasta admirador

Joaquín Malats.

Del concierto en el Teatro de la Comedia en Madrid, nos informa en la siguiente carta:[27]

Barcelona 21 de Diciembre de 1906.

Mi querido Isaac : Ahí va el artículo que hizo el amigo Roda en La Epoca *de Madrid sobre mi concierto, dado en el Teatro de la Comedia el día 14 del presente. Por el mencionado artículo comprenderéis el éxito inmenso que obtuvo vuestra* Triana *la cual hicieron repetir, como sucedió en Barcelona, y como sucederá en todas partes. No mando más periódicos porque todos dicen lo mismo que vuestra* Triana *es adorable.*

Para el concierto que daré en ésta, en la primera quincena de febrero, estoy estudiando la Evocation *y* El Puerto *que junto con la* Triana, que repetiré, *formarán un precioso número para la tercera parte. No dudo de que los dos números nuevos que estrenaré obtendrán también el mismo triunfo que la* Triana. *En cuanto al* Puerto *me parece que no lo tocaré del todo mal, aunque naturalmente, siempre echaré de menos vuestros preciosos consejos.*

Recibid el más fuerte abrazo de vuestro amigo y ferviente admirador

Joaquín Malats.

También Tomás Bretón coincide con Malats cuando le comunica desde Madrid:[28]

Madrid, 15-VI-907.

Sr. D. Isaac Albéniz.

París.

Querido Isaac : ...Te aplaudimos a rabiar Triana. *Es preciosa pieza con más enjundia, pero hermana carnal de aquellas primeras inolvidables. Ese es tu gran camino. Fue la única pieza que repitió Malats en su concierto.*

Te quiere, os queremos siempre más, tu apasionado amigo

T. Bretón.

27. Ibíd., **M.**
28. Ibíd., **B.**

Henri Collet se constituye en otro portavoz del tan señalado éxito de la música de Albéniz interpretada tan magistralmente por Joaquín Malats, en un artículo que publicó en la «Revista Musical Catalana», del cual transcribo los párrafos más importantes[29]: «El divendres dia 10 de Desembre... (1909) el bonic teatre de la Comedia s'omplí a vessar d'una gentada desitjosa de aplaudir l'interpretació de l'*Ibéria* de l'Albéniz per En Malats...

¿Qué val l'obra en sí mateixa? Jo no temo afirmar : *Iberia* em sembla ésser el fet musical més considerable després de Robert Schumann; m'explicaré : Schumann fou, y ho és encara, el poeta del piano y'l gran músic alemany en que totes les tendències sentimentals d'una raça idealista y somniadora's fonen armoniosament dins d'una llengua sonora, romàntica per ses audàcies y per la seva fantasia, clàssica per sos lligams tradicionals profonds.

L'Albéniz és, des del autor de *Manfred*, l'únic ver poeta del piano en que se sintetitza l'esperit d'una raça, la qual es, per joya nostra, llatina... També ell és romàntic per ses audàcies tècniques, més grans encara, y clàssic per sa fidelitat envers el folklore espanyol en el qual les predicacions del P. Eximenis troven llur radiosa realització.

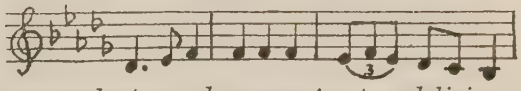
Tota l'ànima de l'*Ibèria* vibra en aquesta música diversa, y encara que sol, el folklore andalús s'hi engalana amb tots els refinaments del art modern, y l'ambient musical hi és de tal manera que s'evoca per ell altres paisatges, altres regions y una més vasta humanitat...

Amb el seu *Jerez*, l'Albéniz es posa entre'ls grans mestres del art internacional, els quals son precisament els més nacionals dels mestres...»

Refiriéndonos a *Malaga*, el mencionado intérprete Malats, el 16 de agosto de 1907, desde San Andrés de Llavaneras, le escribe:[30]

Querido Isaac :

A su debido tiempo recibí Málaga, *que me puse a estudiar inmediatamente, y la he estudiado tanto, que ya casi la toco de memoria. Esta última composición vuestra nos ha gustado muchísimo a todos, y la verdad es que no sabemos cuál de las diez de* Iberia *que lleváis escritas nos gusta más. Según mi humilde parecer,* Málaga *recuerda algo más que las otras la* manera *de vuestra primera época, y es a mi entender un verdadero dechado de inspiración. Es deliciosa la copla en re bemol,*



con su acompañamiento de la mano derecha en mordentes y de armonías tan deliciosas que parecen una embrujante brisa acariciando las hermosas playas de La Caleta (¡olé!).

29. Henri Collet, *Isaac Albéniz y Joaquim Malats*, en «Revista Musical Catalana», 1909, págs. 377-379.
30. Biblioteca Central, Departamento de Música, *Epistolario Albéniz*, **M.**

Es asimismo hermoso el desarrollo de dicha copla, así como el principio y fin de la obra con su correspondiente guitarreo que por momentos parece hallarse uno en la tierra de María Santísima. En fin, adorado buñolero, que sois un truhán de marca mayor escribiendo música.

Joaquín Malats.

De otras composiciones que Malats intercalaba en sus recitales de piano nos escribe:[31]

Barcelona, 30 de enero de 1907.

Mi querido Isaac : A su debido tiempo recibí vuestra amable carta de 27 de Diciembre último a la que no he contestado antes a causa de mis múltiples ocupaciones, y además porque quería deciros el éxito que obtuviere El Puerto, *que debía estrenar en mi anunciado concierto del próximo 8 de Febrero, cuyo concierto se ha aplazado a fines de Marzo a causa de la horrible zozobra en que nos tienen ahora las bombas en esta desdichada capital. De todos modos, el concierto queda en pie, y en él estrenaré* El Puerto *y volveré a tocar* Triana, *a petición de todos cuantos tuvieron la fortuna de oirla cuando la estrené.*

Lo que estoy ahora esperando es el tercer cuaderno de Iberia, *y ya me estoy relamiendo de gusto saboreando* El Albaicín, El Polo *y* Lavapiés. *Todo ello será estudiado a medida que me lo mandéis y se dará al público a su debido tiempo.*

Mientras tanto tenga ocasión de felicitaros de nuevo por vuestros alardes geniales, recibid para todos vosotros los efectos de toda mi familia y el más efectuoso abrazo de vuestro

Joaquín Malats.

En otra carta, fechada en Barcelona, el 20 de febrero de 1907, se expresa en estos términos:[32]

Mi querido Isaac : Sin novedad y después de haber pasado unas horas en Marsella, llegué a ésta ayer por la mañana. Ya comprenderéis que lo primero que hice al llegar, fue explicar los días deliciosos que he pasado en vuestra compañía, y luego lo primero que hice fue enseñar a mi familia el precioso dibujo de Laura y tocarles El Albaicín, *que mi mujer encuentra sencillamente adorable. Como podéis suponer, ahora solo deseo que llegue el sábado, día en que espero poder recibir* Lavapiés, *cuya obra trabajaré de día y de noche, a fin de poderla tocar el 23 de Marzo. No dejéis, pues, de mandármela tan pronto la tengáis, pues yo solo deseo dominarla y que vos me la oigáis.*

Vos recibid, mi querido gran artista, el más entusiasta abrazo de vuestro siempre amigo

Joaquín Malats.

31. Ibíd., **M.**
32. Ibíd., **M.**

Finalmente, Malats acusa recibo de *Eritaña* y cierra sus consideraciones con esta frase feliz y de patente actualidad : IBERIA, ESE MONUMENTO NACIONAL QUE ESPAÑA OS DEBE.[33]

San Andrés de Llavaneras, 13-IX-1907.

Querido Isaac : Recibí por fin Eritaña, *que en efecto resulta una obra verdaderamente* guasonsíbilis *e interesantísima de estudiar, por lo que he podido ver hasta ahora, y aunque resulta de una dificultad brutal, me parece que se llegaría a vencer, y no dudo de que ha de hacer un efecto magnífico al público. El* principio *o* preparación *a la Sevillana es de una gracia singular y el motivo resulta de una elegancia sin igual, amén de los otros motivos que, desarrollados como vos sólo sabéis, hacen de esta* Eritaña *otra deliciosa joya digna compañera de las diez restantes de* Iberia, *ese monumento nacional que España os debe. Ahora supongo que no nos haréis esperar mucho el próximo número, o sea* Navarra *o* L'Albufera *(que los dos nombres han sonado para el número 12) y supongo, como antes digo, recibirlo pronto.*

Toda mi familia me encarga muchos y afectuosos recuerdos para todos los vuestros y adicionando *los míos, recibid, mi adorado Isaac, el más fuerte abrazo de vuestro*

Joaquín Malats.

Recordando otras composiciones pianísticas no incluídas en la suite Iberia, *La Vega* mereció un aplauso unánime y singular.
He aquí algunos juicios:[34]

Barcelona, Paseo de Gracia, 75, le 12 juin 1900.

Mon très cher Albéniz,

J'espère que les félicitations que je t'adresse pour une de tes dernières oeuvres de piano La Vega *te trouveront en bonne santé ainsi que Madame Albéniz et les enfants.*

Tu sais sans doute déjà, que Ribó a joué dimanche dernier l'oeuvre dont je te parle, à son concert du Lyrique. Elle a produit excellente impression sur le public; je crois cependant que le succès qui a été grand *aurait été plus grand encore si le milieu en etait moins dèveloppé. Ceci ne veut pas dire que je te conseille une coupure* (!) *je t'en parle uniquement parce que je suppose que cela t'amuse de connaître l'impression du public. Ribó a bien presenté l'oeuvre, c'est même ce qu'il a le mieux joué de toute deuxième partie du programme ou il y avait du Mozart, du Chopin et encore du List.*

Au revoir, mon cher Albéniz, mille compliments effectueux à Madame et aux amis de ton

M. Crickboom.

Camille Mauclair nos refiere su primer contacto con la persona y obra de Isaac Albéniz en la carta siguiente:[35]

33. Ibíd., **M.**
34. Ibíd., **C.**
35. Ibíd., **M.**

Monsieur,

J'ai envoyé l'autre jour au Petit Niçois *un article sur l'art espagnol ou je parle longuement de vous à propos du concert de la Schola. Cet article va paraître un de ces matins... Et voici que Robert Mortier venu ici me dit que vous voulez me connaître! Imaginez-vous que je venais demander votre adresse au* Petit Niçois *pour vous écrire et vous envoyer cet article. Comme la vie fait bien les choses!*

Chausson et d'Indy m'avaient parlé de vous il y a neuf ans, mais jamais je n'avais eu occasion de connaître votre musique. Le concert m'a édifié : j'y étais allé, engagé par Carlos de Castera et Anglada. Vous êtes un admirable *musicien et* La Vega *est* un chef-d'oeuvre absolu.

Robert me dit que vous êtes un homme charmant, en plus d'un grand artiste. J'ai donc la très grande envie de vous serrer la main et de causer.

J'attends un mot de vous, et je vous assure de ma très-profonde estime d'artiste.

Camille Mauclair.

También José Tragó nos da su impresión de las páginas de *La Vega* mediante carta fechada en Madrid, el 10 de diciembre de 1899:[36]

Mi querido amigo:

Recibí oportunamente el primer tiempo de la suite La Alhambra, *titulado* La Vega.

Mucho te agradezco la atención que has tenido al enviarme dicha composición. La he hojeado un poco, y desde luego se advierte a su vista que el autor, al escribir obra semejante, conoce profundamente todos los secretos de la técnica y domina perfectamente las dificultades de la armonía, contrapunto, etc. Hay pasajes bellísimos en tu composición. Se adivina en ella algo del ambiente embalsamado, tranquilo de la vega granadina; se oyen de vez en cuando ruidos lejanos producidos por instrumentos árabes; hay algo de soñador y poético en todo ello y siempre se advierte la nostalgia y el dejo de nuestras hermosas canciones andaluzas.

Mucho me gusta, en fin, y mucho gusto tendría en tocarlo, si la ocasión se presentara, por más que no se me oculta que la cosa resulta para aquí un poquito avanzada.

Dispón como gustes de tu verdadero amigo y compañero

José Tragó.

José Vianna da Motta, musicólogo y compositor portugués, establecido en Berlín en calidad de pianista de la Corte, sostuvo una interesante correspondencia con nuestro maestro. Entre las cartas de más interés musical figuran estas cuatro, que transcribo íntegras, en las cuales el corresponsal señala el influjo que V. d'Indy y Debussy ejercieron sobre

36. Ibíd., **T.**

la manera española característica de Albéniz. Vianna, sin embargo, añade que lo que pueda haber de común en el arte de Albéniz y Debussy no se puede tildar de mutuo plagio artístico, sino ha de considerarse resultado lógico del contacto con un mismo sistema armónico. Y termina diciendo que la música de Albéniz tiene más personalidad y color que la de Debussy.[37]

Berlin, 29-5-1906.

Cher ami,

J'ai été très touché de ton souvenir et te remercie pour tes charmantes pièces. J'y trouve beaucoup de poésie et de caractère. Il me semble seulement qu'il y a un conflit en toi entre l'Espagnol et l'admirateur de V. d'Indy et Debussy. Quant aux morceaux de Séverac je te prie de remercier aux éditeurs leur envoi : Je n'ose pas omettre une opinion là-dessus, car il parle une langue que je ne comprends pas encore.

Et ma Vega? *Je l'ai attendue tout ce temps. Tu sais que j'aimais* beaucoup *ce morceau. Tu ne l'a donc pas publiée, espèce de méchant?*

Rapelle-moi au souvenir de Madame Albéniz et donne-moi de tes nouvelles. Encore merci. Ton ami du coeur

J. Vianna da Motta.

Berlin, 4-12-1907.

Cher Albéniz,

Je vais jouer ta Triana *et ton* Almeria *à mon concert le 14 janvier ici, mais je te prie de me donner une courte explication de ces «barbarismes» pour le programme.*

*Sacristi, ce que ta musique m'a donné du travail pour mettre dans la mémoire. J'ai écrit aussi un article sur l'*Iberia *que je t'enverrai. Mais je te pris d'oublier une fois ton inimitable paresse et de me répondre.*

Mes meuilleurs souvenirs à ta femme et tes enfants de ton ami dévoué

J. Vianna da Motta.

Berlin, 20-1-1908.

Mon cher ami,

Tes ravissants morceaux ont plus énormément. *A la fin de concert j'ai répeté* Triana.

J'espérais pouvoir t'envoyer des critiques; mais c'est malheureusement l'habitude ici de n'aller entendre que le 1er. concert d'un artiste, de sorte que je n'ai que celle-ci que j'inclus et que certainement je ne trouve pas juste.

En tous cas, je crois qu'on commencerà à connaître tes beaux morceaux et mon article sera bientôt publié aussi.

37. Ibíd., **V.**

Bien merci pour ta cordiale invitation dont je profiterai certainement un jour. Mes meilleurs souvenirs à Madame et à tes enfants.

Bien de coeur ton admirateur et ami

J. Vianna da Motta.

Berlin 16-2-1908.

Mon cher ami,

Je regrette bien de t'avoir causé du chagrin avec une supposition fausse. Du reste je n'ai nullement affirmé que ces petits rapprochements de la musique de Debussy fussent voulus, *j'ai supposé seulement qu'il y avait une influence de D. sur toi. D'après ta déclaration, je vois le cas extrêmement intéressant que deux compositeurs étrangers l'un à l'autre tombent sur un systhème harmonique pareil, ce qui démontre que ces besoins de nouvelles harmonies sont* dans l'air *et qu'un tel développment de la musique est logique et donné par la nature elle-même.*

Remarque aussi que j'ai dit que ta musique a plus de personnalité et de couleur que celle de D.

Je n'ai pas reçu ma Vega *que je désire beaucoup avoir et qui me donnarait l'occasion d'ecrire un second article sur toi dans lequel je ferais l'observation ci-dessus et qui te donnerait la place juste.*

Merci de m'avoir fait l'honneur de ton explication et bien des compliments à toute ta famille.

Ton admirateur et ami

J. V. da Motta.

Y contemplando la producción pianística de Albéniz desde su punto de vista genérico, así como su significación personal en la corriente artística de su época, el juicio de Alfred Bruneau y Gabriel Fauré, manifestados en sus respectivas cartas, merecen una atención especial:[38]

Août 3 1906.

Merci mille fois, cher confrère et ami, de toutes ces belles musiques et de très précieuses dédicaces qui les accompagnent. J'ai déjà lu vos morceaux de piano et j'en suis ravi. C'est exquisement coloré, délicieusement expressif, et si personel! Je vais me plonger dans vos deux grands partitions avec une joie que vous devinez. Mais je n'ai pas voulu attendre pour vous dire ma vive gratitude et vous serrer bien fort la main.

Mille bons souvenirs affectueux, cher ami, et à bientôt, j'espère, le plaisir de vous revoir

Alfred Bruneau.

38. Ibíd., **B. F.**

Cher ami,

Je vous envoie un autre chef-d'oeuvre, et alors que toutes les banques reunies du monde entier ne parviendraient pas à le payer, moi je vous le donne pour rien. Je vous le donne parce que vous êtes Albéniz; et qu'il n'y a qu'un Albéniz sur terre, digne d'être Albéniz, et que ce nom résume tout ce qu'il y a de bon et il faut bien que j'en convienne malgré ma jalouisie de BEAU!

Je vous embrasse, cher ami, et toutes, de tout mon coeur.

Gabriel Fauré.

El virtuosismo de Albéniz y su producción pianística son a la vez las notas que más destacan las dedicatorias de las obras musicales ofrecidas al maestro por sus autores. Limitándome a las más significativas que se conservan en el Departamento de Música de la Biblioteca Central, concluyo el presente artículo transcribiendo el texto autógrafo de cada una de ellas:

All'esimio Pianista
compositore
I. Albéniz
In segno di stima
l'Autore.
Londra 28 Giugno 1887.

En «12 Preludi» per Pianoforte, di Carlo Albanesi.

*

Al celebre pianista compositore
I. Albéniz in segno di alta stima
ed ammirazione.
A. Cunio.
29 agosto 1889.

En «Capriccio fantastico» for the piano, by Angelo Cunio.

*

A su querido amigo el eminente
pianista y compositor Isaac Albéniz
El autor.
San Sebastián, Mayo de 1892.

En «Deuxième Mazurk» pour piano, par J. M. Echevarría.

*

A mon bon ami et
grand artiste Albéniz
affectueux souvenir de
J. J. Paderewski.
17 Nov. 1892.

En «Nocturne» pour piano, par J. J. Paderewski.

*

Ao inspirado Maestro e
querido amigo I. Albéniz
off. o autor.
Paris 4 Janeiro 1895.

En «Serenata» para piano, por José Vianna da Motta.

*

A J. Albéniz
témoignage très amical pour
le musicien, le pianiste et, j'espère,
l'ami futur
Vincent d'Indy.
février 1895.

En «Symphonie pour orchestre et piano», par Vincent d'Indy.

*

A mon très cher ami Albéniz
Souvenir de son retour à Londres
et d'une charmante heure passée
avec lui.
Herbert Bunning.
Février 9, 1896.

En «Tarantelle for Piano» by Herbert Bunning.

*

Al estimat amich
Isaac Albéniz
en prova d'admiració y afecte.
Lluís Millet.
Barcelona, 18 nov. 1898.

En «Lo Cant dels aucells», cançó popular armonitzada per Lluís Millet.

A Albéniz
au cher auteur de l'admirable Vega
et de ses adorables soeur, quelques modestes fleurs
cueillies dans le petit Jardin

Pierre Coindreau.

Janvier 1906.

En «Dans le Petit Jardin», par Pierre Coindreau.

*

Promenade bien cordialement
offerte au cher ami Albéniz, avec une
assurance contre la fatigue, mais par
exemple, sans aucune garantie contre
l'ennui.

Pierre Coindreau.

En «Foret», 1908.

*

Alfred Goffin
à Monsieur I. Albéniz
au maître de la
Musique Espagnole et
aussi de toutes les
musiques.
Nice, 27 Xbre. 1907.

En «Sonate» pour le Piano, par Alfred Goffin 1906.

Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI

Por Santiago KASTNER

Si hubo durante el siglo XVI y los primeros decenios de la centuria siguiente en el corazón de España un verdadero centro musical de atracción e irradiación harto pujantes, éste fue Palencia con la capilla de música de su catedral. Tamaña colmena y fragua de la música no surgió repentinamente, sino que, a guisa de todas las cosas buenas, creció poco a poco y orgánicamente. Ya en aquel entonces pudo Palencia vanagloriarse de tradiciones artísticas, litúrgicas y musicales asaz añosas.

Merced al hecho de que la reconquista logró consumarse precisamente en las comarcas palentinas con bastante rapidez, tampoco tardó mucho en consolidarse la repoblación cristiana, de suerte que muy tempranamente las regiones norteñas, la fértil Tierra de Campos, los Cerratos y los Alcores, la ubérrima Valdavia, los Campos Góticos y todas las demás tierras que integran la actual provincia de Palencia, vinieron a constituir un territorio estable en lo atañente a la economía y a la cultura del naciente Reino de Castilla. Quedando el terruño palentino de buena hora alejado de las incursiones sarracénicas y habiendo cesado de ser campo de operaciones bélicas para convertirse en *hinterland* pacífico, productivo y próspero, numerosos núcleos de civilización occidental y cristiana pudieron brotar a sus anchas y arraigar aquí profundamente la afición a las ciencias y a las artes. Así es que no en balde aún hoy día la provincia de Palencia puede ostentar, según puntualizó con certeza suma el escritor don Víctor de la Serna, una concentración de iglesias románicas, probablemente la más rica de Europa y, por lo tanto, del mundo. La más joven de estas iglesias cuenta setecientos años, pero algunas otras tienen mil años cumplidos. Y fue en estos templos que otrora resonaron los cantos litúrgicos concebidos por el célebre obispo palentino Conancio, que ocupa un lugar importante en la historia del canto mozárabe. Semejante afán de cultura continuó a ser atizado a través de los siglos, de modo que, en cuanto a arte, estas comarcas nunca se quedaron a la zaga de sus hermanas, sino que más bien las adelantaron a toda brida. De ello nos ha quedado un significativo testimonio fehaciente, que prefiero aducir vestido de la prosa gallarda del arriba mencionado don Víctor de la Serna. Reza de la siguiente manera : «Dudo que en España exista otra concentración

como la de retablos del Renacimiento en tierra de Palencia. No es el papel del periodista el de investigar a qué es debida esta concentración, que supone en los palentinos del siglo XVI una cultura avanzada sobre la de sus contemporáneos y una evolución del gusto, que se puede considerar la más perfecta del país». Según mi entender no cabe opinar cosa muy distinta acerca de la música renacentista, pues también ésta halló en la órbita palentina las más favorables condiciones para su desarrollo, dando lugar a una concentración notabilísima de organistas, organeros y órganos. El ilustre investigador y crítico de arte don Esteban García Chico reputa igualmente la región palentina como uno de los focos principales donde cundieron las Bellas Artes castellanas, especialmente la pintura y escultura, los bordados, la orfebrería, platería y herrería.

Durante el siglo XV y a comienzos del XVI era Palencia una de las más importantes, populosas y ricas ciudades no sólo de Castilla, sino de la Península entera. Contaba entonces Palencia un número de habitantes muy superior al de Burgos, ciudad con la cual estaba hermanada, y tampoco la aventajaba Valladolid, que a pesar de disfrutar la querencia de reyes y reinas de Castilla, todavía no había alcanzado las dignidades de sede episcopal ni poseía, por lo tanto, una catedral de donde pudiese irradiar un mecenazgo de las artes. Queda patente la magnitud de Palencia en el libro *Hispania* del humanista portugués Damián de Gois. De su relación de rentas que tenían anualmente cada uno de los obispos españoles, resulta que el de Palencia cobraba trece mil ducados oro, siendo superado únicamente por el arzobispo de Burgos, que cobraba veinte mil y por el obispo de Segovia, que tenía catorce mil, mientras que todos los demás sacaban menos. Por ejemplo, el obispo de Salamanca recibía diez mil; los de Avila, Coria, León y Tarragona percibían ocho mil cada uno; el de Barcelona recaudaba sólo cinco mil, y el de Vich, dos mil quinientos ducados oro. De lo expuesto podemos inferir que igualmente estaba bien provisto de rentas el Cabildo catedralicio palentino, de modo que sus medios consentían el cultivo munífico de la liturgia y de las artes.

El bienestar reinante a las orillas del Carrión atrajo naturalmente muchos forasteros, entre ellos bastantes artesanos y artistas, que aportaron un cuño cosmopolita a las hazañas y a los acaeceres culturales palentinos. Sábese que a comienzos del siglo XVI residían entalladores y pintores flamencos en la calle de Entalladores, de la ciudad de Palencia. Sin embargo, fuera del nutrido grupo de flamencos, constituido en su mayor parte por artesanos, vivían en esta capital genoveses que eran agentes de cambio y banca, portugueses que comerciaban con especiarías, e incluso una familia suiza de Lausana, cuyos componentes masculinos eran herreros, según parece.[1] Otrosí visitaban de vez en cuando Palencia músicos extranjeros, principalmente flamencos, italianos y alemanes.

1. Debo estos detalles a la amabilidad del Ilmo. Sr. D. Guillermo Herrero Martínez, Presidente de la Diputación de Palencia y autor de un trabajo todavía inédito sobre los *Empadronamientos de Palencia*.

Pese a los esfuerzos palentinos por mantener en su recinto al ingente semillero de artes de toda clase, no se vieron coronados por el éxito. Por un lado, Carlos V nunca pudo olvidar y perdonar completamente los agravios recibidos de los comuneros palentinos; por otro, desde hacía tiempo, las predilecciones de los reyes de Castilla se dirigían hacia Valladolid. El emperador y su familia robustecieron esta inclinación prefiriendo residir en dicha ciudad, tenida por sus majestades como una de las más leales y también más céntricas del país. Elevada después a sede episcopal y viéndose muy favorecida su universidad, aventajó Valladolid a las demás ciudades de Castilla la Vieja, restándoles prestigio e importancia. Debido a estos factores y a otros aún, que huelga mencionar ahora, el vivero de artes y ciencias transmigró poco a poco de Palencia a Valladolid, en donde a continuación se le proporcionó, durante algún tiempo, un ambiente más propicio y halagüeño. No obstante ello, la catedral de Palencia mantuvo a lo largo del siglo XVI y a principios del XVII el indiscutible renombre de su capilla de música, en la que cualquier vacante era muy solicitada por los músicos más eximios de toda España. Además, de la misma capilla y de su escuela salieron algunos de los más valientes maestros que en lo sucesivo pertenecieron a la flor y nata que daba lustre, ya a la Capilla Real española, ya a la vida musical de la nación entera.

* * *

El estudio de las Actas Capitulares palentinas y de otros documentos relacionados con ellas, no sólo conduce a una reconstrucción de ciertas facetas de la capilla de música de la catedral, sino que también revela algunos aspectos interesantes de la vida musical española de aquellos tiempos. A medida que se escudriñan consecutivamente los folios de las actas alusivas a los siglos XVI y XVII, uno puede darse cuenta de cómo el Cabildo jamás cejó en sus esfuerzos para mantener el alto nivel artístico de su capilla de música, alcanzado durante el siglo XV, cuando no ya en una época anterior, y para preservar íntegras sus cualidades. Pese a las adversidades que muy a menudo amenazaban la existencia holgada del conjunto, el Cabildo, mientras le fue posible, no condescendió en venirse a menos y tomó a pecho la conservación del patrimonio musical español. La lectura de las susodichas actas lleva a conclusiones de orden muy diverso, algunas de las cuales conviene enunciar ahora mismo.

1.ª Una gran parte de los más renombrados organistas españoles de los siglos XVI y XVII, si no estuvo durante algún tiempo al servicio de la catedral de Palencia, al menos mantuvo tratos con ésta o cursó estudios con maestros que ejercían sus actividades en dicha iglesia. Quiere esto decir que en aquellos tiempos representaba Palencia un centro sumamente importante — quizá el cardinal — de la música para tecla hispánica. Hasta cierto punto toda la música quinientista y castellana de órgano gira en torno de Palencia.

2.ª El propio Cabildo instó a que sus organistas titulares creasen escuela enseñando a los jóvenes y bisoños.

3.ª Los señores canónigos nunca se mostraron tacaños en lo atañente a la remuneración o al descanso de sus organistas. Incluso echaron mano a medidas y recompensas especiales para asegurar la permanencia en su cargo de cualquier tañedor ilustre.

4.ª Las vicisitudes a lo largo de los siglos XVI y XVII de la capilla palentina representan un fiel espejo de las transformaciones que a la sazón se produjeron en la sociedad y en la economía españolas. Todavía a comienzos del siglo XVI admitíanse única y exclusivamente clérigos, sea para el servicio en la capilla, sea para la ración del órgano. Más adelante, sin embargo, debido a la siempre creciente disminución de elementos que reuniesen a la vez las cualidades de buen clérigo y de mejor músico, fue menester consentir el empleo de tañedores de tecla, y de ministriles sobre todo, que eran seglares, ya solteros ya casados.

La emigración al Nuevo Mundo, los empeños militares y guerreros tanto de Carlos V como de Felipe II en Europa, la desastrosa política financiera y económica que agotaba fuentes de riqueza tradicionales, no sólo privaron a Castilla de una cantidad muy apreciable de sus mejores brazos productores, además de empobrecer y despoblar muchas regiones del país, sino que también provocaron una depresión muy honda en su vida musical. Hubo quienes rehuían la profesión de músico por entender que otros oficios les resultaban más remuneradores. Pero también hubo quienes no querían sujetarse a la disciplina impuesta en una capilla catedralicia, prefiriendo la vida libre del músico ambulante y «andante en corte». Por un lado la escasez en la oferta de músicos originó una alza de los sueldos; por otro, debido a las sucesivas depreciaciones de la moneda, tampoco cesaba de aumentar el coste de la vida, pero no crecían en proporción igual los ingresos y las rentas de los cabildos, de suerte que en el transcurso del siglo XVII, las capillas ya no consiguieron mantener el esplendor de antaño y fueron constreñidas a reducirse. Así llega a su término, en esa centuria, la época áurea de la música española. Cuanto más se aproxima nuestra lectura de las Actas Capitulares a los primeros lustros del siglo XVII, con mayor evidencia resaltan las dificultades del Cabildo para vencer la crisis y las consecuencias crueles causadas por alteraciones harto complejas en el seno de la economía y de la sociedad española.

5.ª Las Capillas Reales de música constituyéronse en competidoras peligrosas de las catedralicias. Aquéllas eran más pudientes, y los monarcas absolutos podían servirse de una economía más flexible y liberal que cualquier cabildo eclesiástico.

6.ª Entre las distintas capillas de música españolas, a las que es lícito añadir las napolitanas y portuguesas, había un constante vaivén de mensajes y noticias. Tal como en la actualidad todos los famosos directores de orquesta e instrumentistas están siempre a la par de todo cuanto acontece en las grandes y fuertemente subvencionadas orquestas

sinfónicas del mundo entero y de los lugares que en éstas quedan vacantes, así en aquellos tiempos remotos los músicos españoles hallábanse de continuo enterados de lo que sucedía en las bien dotadas capillas de la Península y de algunos otros países, y de los sendos cargos que estaban sin proveer.

7.ª Cuando había necesidad de ello, la catedral de Palencia prestaba músicos de su capilla o la capilla entera a otras iglesias. Mandaba la música a los templos palentinos que estaban bajo su jurisdicción y para los cuales solía nombrar el clero, pues en el siglo XVI aún no había parroquias en esta ciudad. Igualmente corría en auxilio de la catedral de Valladolid, cuando ésta estaba en los albores de su existencia y todavía no disponía de una capilla completamente formada.

Quedémonos aquí en lo de comentarios preliminares. Y para terminar este proemio pongo tres avisos:

1.° Teniendo en cuenta, como es debido, los trabajos realizados sobre algunos volúmenes de Actas Capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Palencia por don Gonzalo Castrillo, mentor, que Dios tenga en su gloria, de mis primeras investigaciones efectuadas en la ciudad a la vera del río Carrión, cabe observar que el venerando erudito se detuvo casi exclusivamente en los apuntes concernientes a los maestros de capilla, pero que no pasó a explorar de modo exhaustivo las noticias acerca de los organistas y ministriles. Así es que poniendo de parte un muy corto número de datos publicados previamente por don Gonzalo Castrillo Hernández, en su *Antología Musical* (Barcelona, 1933), hecha en colaboración con don Juan B. de Elústiza — datos que es necesario volver a citar en el presente trabajo para salvar posibles fallas en la continuidad de lo que me propuse exponer —, me complace examinar y aducir asientos extraídos de las Actas en cuestión que todavía están inéditos y no fueron aprovechados para tejer la historia de la música española de órgano. Y huelga decir que muchos de esos apuntamientos sólo adquieren relieve y significado cuando pueden ser encuadrados en otros filones de noticias de procedencia varia, y venir a constituir así un eslabón en la cadena de acontecimientos históricos. Por esta razón recurro de vez en cuando a la documentación conservada en otros lugares además de Palencia.

2.° Ya se aludió al hecho de que a lo largo del siglo XVI ingresaron en la capilla palentina ministriles y cantores que no eran clérigos. Precisamente por ser legos y admitidos más bien a título transitorio, sus nombres, claro está, no fueron incluídos en las relaciones de *Dignidades, Canónigos, Racioneros, Consumptas* que figuran al principio de las Actas Capitulares correspondientes a cada año. Los amanuenses, desde luego, no tenían por costumbre confeccionar listas de músicos seglares y tampoco solían anotar muchos detalles concernientes a éstos en los autos que extendieron; así resulta a menudo imposible averiguar las fechas exactas de admisión y despedida de algunos músicos, como también

otros datos de sumo interés para nosotros. En virtud de la parquedad de estas noticias no se puede exigir del investigador un estudio absolutamente completo y hay que perdonarle las lagunas que surgen aquí y acullá.

3.° Es acreedor de mi más profunda gratitud el muy ilustre señor don Jesús San Martín Payo, canónigo archivero de la Santa Iglesia Catedral de Palencia, quien a cada momento ha secundado mis búsquedas con la mejor de las voluntades, abriéndome los archivos catedralicios de par en par y dándome cuantos informes deseaba.

En lo sucesivo se adopta la abreviación ACP para Actas Capitulares de Palencia.

Dicho todo esto, entremos en materia.

El organista García de Baeza

Los primeros tres organistas racioneros de la catedral de Palencia respecto a los cuales poseo noticias sumarias fueron : Alonso de Avila, que estuvo en el cargo hasta 1495; Juan de Piña, rigiéndolo durante el bienio 1495-1496; y Alfonso Bermúdez de Portillo, que lo tuvo desde 1497 hasta el 14 de agosto de 1520, día de su fallecimiento. Fechado en 14 de agosto de 1520 quedó asentado el óbito de «*Alfonso Bermúdez de Portillo portionarus et organista*» en las Actas Capitulares. Le sucedió en el cargo García de Baeza, personaje importante en la historia de la música de tecla española, ante el cual quiero detenerme con más pormenores y cuya toma de posesión conviene aclarar.

Al comienzo de las ACP correspondientes a 1520 se lee en la relación del personal nuevo admitido durante este año:

> «García de Baeça racionero organista entró en 17 de agosto por A°. Bermudez de Portillo que Dios aya.»

Y dentro de las mismas actas se encuentra un asiento con fecha idéntica declarando que el Cabildo adjudicó la ración del órgano a

> «García de Baeça por su mucha habilidad y suficiencia en aquella arte de tañer.»

Pero según ora consta, ora se puede deducir de algunos otros apuntes, en lo relativo a la remuneración inmediata de cualquier sucesor el Cabildo tenía por obligación respetar un compromiso que había tomado con Portillo y que consistía en que los haberes dimanantes del cargo de organista pertenecían a él o a sus herederos hasta el fin de cada año.

En virtud de semejante cláusula, la cuestión del sueldo de Baeza por de pronto sólo pudo quedar arreglada de la siguiente manera : Baeza recibiría *de jure* la ración del órgano a partir de enero de 1521, fecha de su toma de posesión efectiva, porque, como se dijo, hasta

31 de diciembre de 1520 pertenecía la ración a Portillo o a sus herederos; sin embargo, *de facto* el Cabildo confirió la prebenda a Baeza el 17 de agosto de 1520. Asimismo acordó el Cabildo que se abone un sueldo a Baeza mientras actúe de suplente y durante todo el tiempo que no perciba los frutos de la ración, aunque figurando ya como su titular. A este efecto votaron sus señorías un presupuesto especial. Hay indicios de que Portillo había enfermado en julio o a principios de agosto y que Baeza vino inmediatamente para hacer las veces de aquél. En resumen : la interinidad de Baeza comenzó en julio o agosto de 1520 para durar hasta el último día de este año, y en esta misma afirmación está implícito que el mencionado organista estuvo al servicio de la Catedral de Palencia a partir del verano de 1520. Si insisto en establecer con la máxima exactitud estos detalles, es porque, como más adelante el lector verá, son muy importantes para la concatenación de ciertos sucesos históricos. Ante todo, empero, conviene echar alguna luz sobre la biografía de quien considero maestro de Antonio de Cabezón y de Francisco Salinas.

Con arreglo a lo que he podido averiguar, parece que las pocas familias de apellido Baeza que se avecindaron en Castilla la Vieja durante la segunda mitad del siglo XV y primera del XVI, eran oriundas de la ciudad de Baeza, la patria chica del célebre organista y teórico musical Bartolomeo Ramis Pareja, y descendían, todas ellas, de un mismo tronco. El organista García de Baeza pertenece a una rama de esta familia establecida en Burgos y en este lugar debe de haber nacido entre 1480 y 1485. Es muy posible que recibiese parte de su educación musical en la Catedral de Burgos y fuese discípulo del famoso teórico Gonzalo Martínez de Bizcargui, a la sazón cantor en la susodicha capilla. Del único documento alusivo a García de Baeza que tuve la suerte de hallar en Burgos se puede deducir que esta familia no vivía alejada del ambiente catedralicio, pues tenía negocios con el Cabildo, y que García se había marchado de esta capital siendo todavía bastante joven. Reza el albalá en cuestión:

> «Licencia dada por este cabildo a Lope y Pedro de Baeza, hermanos y vecinos de Burgos para la venta de unas casas y huerta que poseían en la Calexa, Suxc.ta[s] a Huerta y Cava de la viuda de Pedro de Torquemada por detrás del Rio, que iba a Vega y por delante a la Calle Corriente del Convento de Santa Clara para esta ciudad, sobre las quales tenía a su favor dcho. Cabildo 20 mrs. viejos de canon de censo perpetuo : Con la condicción de que Fernando y *García de Baeza*, hermanos de los susodichos rattificaren el citado censo. Año de 1499.»[2]

No se sabe adónde se dirigió García para continuar sus estudios o asumir un lugar de organista. Se vuelve a dar con su pista sólo a partir de 1518, siendo entonces segundo organista de la Catedral de León. De la misma, era primer organista, desde 1508 hasta 1527 inclusive, Cristóbal de Anuncibay, con quien García quizá se perfeccionase en el arte de

2. Burgos : Arch. Cat. : Registro 32 de Autos Cap. de Diego de Vilbao desde 1498 hasta 1500, folios 321 a 323.

tañer y de componer. Hacia 1520 y poco antes de marcharse a Palencia, García de Baeza llegó a hacer las veces de organista principal en la Catedral de León. Es que Anuncibay se había comprometido excesivamente en el movimiento de los comuneros, debido a lo cual quedó durante algún tiempo desterrado de la ciudad, y mientras tanto estuvo Baeza como uno de sus suplentes.[3] Este hecho, aparentemente más bien insignificante, deja ya entrever que García de Baeza era adicto a la causa del emperador Carlos V. Existe, sin embargo, cantidad de otras señales aptas para autorizar la suposición de que García, a más de ser secuaz del partido de los imperiales, se codeaba con personajes, alguno de éstos hasta pariente suyo, muy influyentes en la corte cesárea.

Todavía cuando vivía en Burgos nuestro organista debió haber tenido acceso a la ilustre familia de los Ruiz de la Mota. Gil García de la Mota era alcalde mayor de Burgos. Su hermano don Pedro Ruiz de la Mota — «*el qual por sus méritos y letras fué muy acepto al emperador Don Carlos, en cuyo servicio anduvo siempre ocupado en Flandes, Alemania y España, hasta que murió*»[4] — fue preconizado en 1520 obispo de Palencia. El sobrino de ambos, don Francisco Ruiz de la Mota, era ya en 1519 canónigo de la Catedral de Palencia, y en años posteriores tuvo el deanato de la misma. Allí en Burgos conoció García de Baeza seguramente al licenciado don Esteban Martínez de Cabezón, entonces canónigo de la catedral burgalesa, quien, en 1520 y en representación del obispo don Pedro Ruiz de la Mota, tomó posesión de la sede palentina y actuó durante algunos años como provisor y vicario general de la diócesis de Palencia. En otro párrafo se hablará más detenidamente de este don Esteban de Cabezón, pariente y protector de Antonio de Cabezón.

Un familiar muy allegado a García de Baeza era según toda probabilidad Alonso de Baeza, harto conocido de los historiadores a través de la contabilidad y administración de la corte de sus majestades. Debido a sus servicios relevantes, Alonso de Baeza fue nombrado en 1531 tesorero del emperador Don Carlos V. Como es sabido, desempeñó el cargo durante muchos años con suma habilidad y discreción. Precisamente en el decenio 1520-1530 Alonso de Baeza visitó bastante a menudo Palencia y su comarca con el fin de realizar allí transacciones financieras complicadas. Exigía su presencia sobre todo, la anual feria de marzo de Villalón, a la cual acudían algunos de los más importantes banqueros y agentes de cambio.[5] No se puede descartar la hipótesis de que Alonso haya escuchado en Palencia, en casa de su pariente García, el tañido de un discípulo de éste, Antonio de Cabezón, y contase después sus impresiones al emperador Don Carlos V, con quien departía acerca de muchos negocios de orden muy varia.

3. León : Arch. Cat. : Registros de Autos Capitulares, años 1508-1528.
4. Cf. *Silva Palentina* compuesta por don Alonso Fernández de Madrid y anotada por don Matías Vielva Ramos, tomo II, pág. 92 (Palencia, 1932).
5. Ramón CARANDE, *Carlos V y sus banqueros* (Madrid, 1949).

Atento a la documentación concerniente a distintas familias de apellido Baeza, conconservada en el Archivo General de Simancas, tampoco se puede desechar la posibilidad de un parentesco entre los Baeza ya citados y la familia de Juan Rodríguez de Baeza, quien, hacia idéntica época, era regidor de Valladolid. Respecto a éste cito el documento siguiente:

> «Poder que otorgó Juan Rodríguez de Vaeça, Regidor de Valladolid, a Doña Catalina de Vaeça, su hermana, para cobrar 10.000 mrs. que tiene de por vida en ciertas rentas desa villa e su tierra. Prot. San Martín de Balbeni, Valladolid, 6 de Marzo de 1521.»[6]

Conviene no olvidar que ya entonces se practicaba el caciquismo en España, y los mejores oficios del reino estaban repartidos entre unas cuantas familias y sus deudos, que solían transmitirlos a sus descendientes, de suerte que por doquier se vuelven a encontrar los mismos apellidos y los miembros pertenecientes a idéntico clan. No cabe duda de que los Baeza disfrutaban de una posición aventajada en la vida y sociedad española del siglo XVI.

Y ahora volvamos a las actividades de García de Baeza en Palencia. Como vimos, el 17 de agosto de 1520 se proveyó el órgano en su persona. Cinco días después, o sea el 22 de agosto, entró en la ciudad, cabe el Carrión, don Esteban Martínez de Cabezón cual representante del obispo recién nombrado, don Pedro Ruyz de la Mota, y provisor de la diócesis. La coincidencia, en este lugar, de ambos burgaleses, su colaboración, su confianza mutua, vinieron a ser providenciales para el arte de órgano español.

A veces hasta me pregunto si don Esteban Martínez de Cabezón y tal vez también don Francisco Ruiz de la Mota, el sobrino de don Pedro y canónigo tesorero de Palencia, no habrían contribuido desde dentro de los bastidores del padrinazgo, a que García de Baeza obtuviese la prebenda palentina. Semejante apoyo, caso de que lo haya recibido, no afecta en lo más mínimo las propias cualidades profesionales del organista, pues para poder actuar, sea a modo de suplente, sea a modo de titular en León y en Palencia, dos medios muy exigentes, forzosamente tenía que poseer la práctica indiscutible del artista de buena cepa. Desde luego, por mucho valor y categoría que uno tuviese, no siempre representan condición suficiente para ascender a ciertos lugares, pues también en aquellos tiempos la protección y recomendación venidas desde arriba obraban milagros, y constituían, a ratos, un respaldo indispensable. El motivo principal de mi conjetura radica en el hecho de que esta vez, para proveer la vacante, el Cabildo no convocó oposiciones como solía ser la regla, sino que asignó la plaza sin efectuar otras consultas.

A los pocos meses de su investidura el Cabildo concedió a su organista la siguiente licencia que éste había pedido:

6. Simancas : Patronato Real, leg. 5, fol. 103.

«Lunes doze de noviembre (de 1520) los susodichos señores de cabildo dieron licencia a García de Baeça, racionero y organista dela dicha iglesia, que ganase como por mesa aunque estoviese fuera de la çibdad porque tenía necesidad de yr a besar las manos al señor Almirante, por que en estos veynte días no gane vestuarios ni ración de mes.»

Así justamente en el momento en que las comunidades estaban en plena efervescencia, García de Baeza se fué, probablemente, a Medina de Rioseco — residencia de almirantes — para besar las manos al señor don Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla. Por un lado confirma este hecho cuán adicto era el organista al partido imperial; por otro, demuestra que tenía tratos con personajes muy ilustres y de rancia alcurnia. Pues un don Fadrique Enríquez, miembro de una de las más poderosas familias de Castilla la Vieja, privado de Carlos V y de Adriano de Utrecht, seguramente no recibía a cualquier organista exento de solera. Ante la posición y las relaciones que disfrutaba indudablemente García de Baeza, no me parece descabellado presumir que dispusiese de medios para recomendar, unos años después, a un su discípulo para ser tañedor de tecla en la capilla de música formada de nuevo para el servicio de la emperatriz doña Isabel.

Durante todo el año de 1521 García de Baeza no debió moverse de Palencia, a lo menos las ACP no registran ninguna licencia en este sentido. Volvió a salir el año siguiente. En el mes de mayo de 1522:

«...el cabildo da licencia al racionero García de Baeça que éste había pedido para ir a Burgos, para tratar asuntos suyos.»

Esta autorización concurre a corroborar que Baeza poseía familia y hacienda en Burgos, y abona la identicidad del García de Baeza, mencionado en el documento de Burgos, con el nombrado en las Actas de León y Palencia.

Que Baeza no era ningún desconocido en Burgos, lo demuestra también un poder que el Cabildo palentino envió el 1.° de febrero de 1525 para esa ciudad, figurando entre los otorgantes «*el racionero García de Baeza y Pedro de Escobar*».[7] Pocas semanas después, para ser exactos, el miércoles, 8 de marzo de 1525, Baeza actuó de testigo en el cabildo celebrado en ese día. Unos días más tarde, gracias al informe favorable del canónigo don Gonzalo Bermúdez del Portillo — hermano del difunto organista Alfonso Bermúdez del Portillo —, del organista García de Baeza y del racionero Martín de Rivaflecha, es nombrado maestro de capilla, en substitución del último mencionado Diego de Castilla, clérigo de Toledo. El 6 de agosto se abona a nuestro tañedor de órgano cierta cantidad de dinero para los gastos que hizo a nombre del Cabildo. No se especificó en la nota cuáles fueron los gastos. El día 9 del mismo mes el maestro del teclado vuelve a recibir para sus dispendios una canti-

7. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1522.

dad en dinero y gallinas.[8] Para esa época inmediata no quedan ningunas otras noticias dignas de mencionar; parece como si la vida de Baeza corriese con envidiable placidez.

Por traslación del obispo don Antonio de Rojas a Burgos, sucesor en la sede palentina de don Pedro Ruiz de la Mota, durante este verano fue preconizado para Palencia don Pedro Gómez Sarmiento de Villandrando, de la casa de los Condes de Salinas (Lerma), obispo sucesivamente de Tuy y Badajoz. En 15 de noviembre del mismo año tomó posesión del obispado en nombre suyo su procurador don Juan de Rojas. Nombró provisor al licenciado Bártulo Sánchez de Tórtoles.[9] Don Pedro Sarmiento, empero, sólo hizo la entrada solemne en Palencia el domingo 18 de agosto de 1527. Aquí tenemos al obispo renombrado, más tarde elevado a cardenal, quien fue protector de su familiar Francisco de Salinas, el tan celebrado músico ciego, llevándolo consigo, en 1534, a Santiago de Compostela y, en 1538, a Roma.

No se sabe a ciencia cierta en qué año Francisco de Salinas terminó sus estudios en la Universidad de Salamanca. Sin embargo, es muy posible que viniese en cualquier tiempo entre 1527 y 1534 a Palencia para acompañar a su ilustre pariente. Así no es de desechar como inverosímil la hipótesis de que también este ciego tomase lecciones con García de Baeza y aprovechase las enseñanzas de un hombre de «*tanta habilidad y suficiencia en aquella arte de tañer*». De manera alguna podía Salinas desdeñar esta encrucijada de organistas españoles, y quizá aprendió precisamente en este lugar tantas sutilezas del tecleo con que después pudo brillar en Roma, Nápoles, León y Salamanca.[10] Desde luego, en los años en que Salinas habría podido perfeccionarse en Palencia junto a García de Baeza, ya no estaba aquí Antonio de Cabezón. Éste, como en otro párrafo se explicará, se había marchado hacia fines de 1525.

En el mes de junio de 1527, en atención a sus buenos servicios, «*se acrecentan los frutos de Baeça*».[11] Las ACP alusivas a los próximos siete años no aportan ningún dato nuevo a la biografía del maestro. Durante todo ese lapso de tiempo el organista cobró regularmente su salario y cumplió su obligación. Sin duda alguna fueron años de actividad intensa, dedicados, en parte, a la creación musical, pues un inventario del año 1535 contiene la referencia a obras de música de García de Baeza. Allí se lee:

> «22 de mayo de 1535 : En dicho día el Secretario del Cabildo entregó a dicho Sebastián de Villalpando (capellán-cantor y custodio de los libros de música) *Un libro de García de Baeça de órgano*, encuadernado en tablas de sus talones y manos, con otro de misas, manuscrito; y otro menor encuadernado en tablas, de Ribaflecha.»[12]

8. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1525.
9. *Silva Palentina*, tomo II, págs. 125-126.
10. Referente a Salinas hallará el lector datos biográficos más completos en mi postfacio para la reedición facsimilada de Francisco SALINAS, *De Musica*, vol. XIII de la serie *Documenta Musicologica* (Kassel, 1958).
11. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1527.
12. Palencia : Arch. Cat., : Actas Capitulares, año 1535. Acerca de los inventarios antiguos de libros e instrumentos músicos, consúltese : GONZALO DE CASTRILLO, *Estudio sobre la Musicología Española*, en «Publicaciones» de la Institución «Tello Téllez de Meneses», núm. 4 (Palencia, 1950).

Del libro de Organo de Baeza no queda ningún rastro. Seguramente se perdió, como tantos otros libros de música y tesoros de arte, en la intemperie de los siglos o durante la francesada. Quizá su autor preparase el libro para ser impreso en Palencia cuando la imprenta estaba aún poco extendida en España. Precisamente en este época, es decir, durante los dos años escasos — 1534-1536 — que gobernó la diócesis palentina don Francisco de Córdoba y Mendoza, se trató, a instancias de este prelado, de instalar una imprenta en Palencia. Las aspiraciones del obispo se tornaron realidad, y ya en enero de 1536 el impresor palentino Diego de Córdoba terminó la impresión de su primer libro. Dado que de las mismas prensas y en el mismo año salió otro libro, avalorado con notas musicales e intitulado «*Passiones, benedictiones, lamentationes et reliqua*», siendo responsable de esta edición el arcediano del Alcor, don Alonso Fernández de Madrid,[13] tenemos la certeza de que la oficina de Diego de Córdoba disponía de los aparejos necesarios para imprimir música. Logró la tipografía mantenerse en Palencia, realizándose a lo largo del siglo XVI bastantes tomos.

Es una lástima que, por razones desconocidas, el libro de Baeza no llegara a imprimirse. ¿Falta de dinero, de estímulos? ¡Quién sabe! Desde luego, nadie ignora que en ese siglo y en algunos siguientes la edición de música tropezaba en España con muchas dificultades y no brindaba ningún lucro, ni siquiera artístico. Así nos quedamos privados de conocer los frutos auténticos de la producción baeciana. Hay, empero, tres Tientos anónimos en el *Libro de Cifra Nueva*, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557),[14] que, debido a razones que no carecen de fundamento lógico, estoy inclinado a atribuir al autor García de Baeza. Aquí no puedo explayarme en todos los argumentos que me condujeron a semejante atribución, pero muy pronto daré cuenta de ella en otro trabajo de mi pluma y justificaré mi punto de vista.

Con la llegada del otoño proyectó García de Baeza un gran viaje. Por eso, en el mes de octubre de 1535, pidió al Cabildo la concesión de un permiso bastante largo. Tres veces deliberaron los señores canónigos acerca de esa petición, pero finalmente, tras muchas pláticas, satisfacieron los deseos de su organista. Respecto a este asunto transcribo de las ACP un asiento muy explícito:

> «Miércoles trece de Noviembre de 1535 : Llamados los Señores Capitulares según costumbre ..... por hazer gracia y merced al señor García de Baeça, racionero de la dicha yglesia e atento el buen servicio, que quanto auía que seruía en la dicha yglesia, les hazía y la necesidad que dezía que tenía de yr a Flandes por vna su herencia, e venidos a votos secretos sobre lo infrascrito e auiendo tenido sobre ello otros dos cabildos, finalmente todos conformes y nemine discrepante, dieron licencia al dicho García de Baeça para que por quatro meses del año primero que vernia de mil e quinientos e treynta e seys podiese ganar los frutos de su ración, como por este licencia

13. Cf. *Silva Palentina*, tomo III, págs. 78 y ss. (Palencia, 1942).
14. Higinio ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V* (Barcelona, 1944), parte musical, págs. 47-51, Tientos núms. XL, XLI y XLII.

estando absente de seruicio de la dicha yglesia y yendo como dicho es a Flandes, e dexando bien guardado quien seruiese por él su cargo de organista a contentamiento de los dichos señores del cabildo.»

En resumen : García de Baeza se fue durante cuatro meses a Flandes para hacerse cargo de una herencia. Quizás esta herencia se relacionara con algún pariente suyo burgalés que habría tenido intereses en el entonces muy próspero comercio de lana existente entre Burgos y los Países Bajos, y también Alemania. Desde luego, debió haber sido copiosa la herencia para que valiese un viaje tan caro y largo. Ello permite verificar una vez más que Baeza pertenecía a un linaje pudiente y, por lo tanto, influyente. Desgraciadamente no se sabe cuáles fueron las ciudades neerlandesas que visitó el organista español. Pero, sin duda alguna, los negocios relacionados con la transmisión de bienes no absorbieron todo el tiempo de su estancia en Flandes, de suerte que también se le presentarían muchas ocasiones para poder apreciar *in loco* el arte de tecla neerlandés, examinar los órganos, clavicordios y virginales construidos en aquel país, cambiar impresiones con sus colegas flamencos y no, por último, para hacerse escuchar y dar pruebas de la música instrumental ibérica, a la sazón en pleno ascenso. Estoy convencido de que la estancia de Baeza en los Países Bajos contribuyó, de hecho, al intercambio entre las artes de tecla de ambos pueblos. Conviene, sin embargo, tener presente que la música flamenca no constituía ninguna incógnita para García de Baeza en virtud de que, entre 1520 y 1535, la capilla neerlandesa de Carlos V, acompañando al monarca en sus andanzas por la Península, había visitado Palencia varias veces.

En 1536, a raíz de su regreso a España, el organista reintegróse a sus funciones habituales. Como quiera que la moneda iba desvalorizándose y por consiguiente subían los precios de los artículos de primera necesidad, hubo menester de mejorar los sueldos de los músicos. Según las ACP con fecha de 3 de marzo de 1540:

«El cabildo ordena que García de Baeça entone los órganos todos los días que por el año hemos pasado como por éste y los otros venyderos..... (ilegible) en todos los meses obreros : y se le aumenta el sueldo.»

Así siguió el maestro sirviendo durante los próximos veinte años, muy respetado y estimado de sus superiores «*atento a su buen servicio*», como solía poner el amanuense en las Actas Capitulares. En conjunto estuvo casi cuarenta años en el cargo; por tanto, una larga temporada de paz para el Cabildo en cuanto a la provisión del órgano. Tamaño sosiego no volvería tan pronto a prevalecer en este negocio. No hay nada bueno que dure una eternidad. Anuncia un auto fechado en miércoles 13 de noviembre de 1560:

«Este dicho día murió El Racionero García de Baeza, requiescat in pace Amén.»

Una nota escrita el viernes 15 de noviembre de 1560 nos informa de que:

> «Este dicho día el capítulo se ouo primer Capº sobre las casas que vacaron por el racionero García Baeza.»

Y el lunes 9 de diciembre de 1560 el Cabildo tomó disposiciones acerca de 20 ducados que «*García de Baeza havía mandado al Cabildo*».

De esta manera llegó a su término la carrera de un organista cuya acción en el seno de la música española para tecla debe ser calificada de trascendente. Casi pasaron siete años hasta que el Cabildo se pronunciase definitivamente acerca del legado que Baeza había hecho a la iglesia. Pues sólo el miércoles 30 de abril de 1567 los señores canónigos volvieron a hablar sobre «*El Testamento del Racionero Baeza y la cláusula de la manda que hizo a la obra*», y acordaron que «sea lo que más convenga». Es ésta la última alusión a quien fue organista de la Catedral de Palencia que aparece en las ACP, alusión postrera de la cual también se puede concluir que el maestro burgalés pertenecía a una casta adinerada. No cabe la menor duda de que fue un hombre cuyo poder contaba algo en el medio de la vida española de entonces.

Los Cabezón en Palencia

Don Pedro Ruiz de la Mota, más político que prelado, hermano del alcalde mayor de Burgos don Gil García de la Mota, estaba ausente de España acompañando y sirviendo a su majestad en una de sus largas jornadas cuando fue proclamado obispo de Palencia, designación a la cual no fue ajena la voluntad del emperador Don Carlos. Como don Pedro no podía regresar sin cierta tardanza para tomar posesión del obispado, delegó en su confidente y coterráneo, el licenciado don Esteban Martínez de Cabezón. Según consta del volumen de ACP referente al año de 1520, tomó la posesión el licenciado don Esteban Martínez de Cabezón, canónigo de Burgos y provisor y vicario general de la diócesis de Palencia, por el Señor don Pedro Ruiz de la Mota, el día 22 de agosto de 1520. Encierra el tomo citado una acta de cuatro páginas ostentando la misma fecha y que es un traslado del poder y de la carta de presentación redactados en Burgos, en nombre del obispo Ruiz de la Mota. Sirvió el original, o la copia del escrito, para introducir a don Esteban de Cabezón en Palencia como vicario general y provisor de la diócesis, y asimismo como representante del obispo. Pidió el remitente de la credencial que al licenciado Cabezón se le «*rindan los honores, el respeto y la obediencia como que a un obispo*». Siendo la clave que nos proporciona la solución de un punto capital en la biografía de Antonio de Cabezón y que durante mucho tiempo constituyó un enigma, retengamos las palabras importantes y significativas «*como que a un obispo*».

Urge ahora, en primer lugar, suministrar algunos datos acerca de la figura y la vida de don Esteban Martínez de Cabezón. Todavía no me ha sido posible puntualizar cuándo y dónde nació este señor, que seguramente era tío de los organistas Antonio y Juan de Cabezón. Tal vez fuera también oriundo de Castrojeriz o de su alfoz, como el padre de ambos músicos, don Sebastián de Cabezón, cuyo solar ubicó en Castrillo de Matajudíos. En cambio, como resultado de mis investigaciones en el Archivo Catedralicio de Burgos, sé a ciencia cierta que don Esteban fue canónigo de esta iglesia a partir de 1497. El acta de su investidura dice textualmente:

«Tomó la posesión el bachiller Esteuan de Cabeçón viernes 29 de Octubre de 1497.»[15]

Desde la citada fecha en adelante, y hasta el 31 de octubre de 1516 su presencia casi constante en Burgos y en el Cabildo figura regularmente en los *Registros de Autos Capitulares* y en los *Libros Redondos* concernientes a esos años. En los *Libros Redondos* como también en la *Memoria de Oficiales* del año 1514 firmó siempre de propio puño como *El bachiller Cabeçon*. Cualquier ausencia hecha en aquellos años debió haber sido de muy corta duración. En cambio, falta su nombre en las relaciones de los canónigos presentes en las reuniones del Cabildo alusivas a noviembre y diciembre de 1516, a todo el año de 1517 y a la mayor parte del año de 1518. Igualmente falta, por razones más fácilmente explicables, en los recuentos de las sesiones correspondientes a los años subsiguientes. Sólo asistió a la sesión del Cabildo celebrada el 10 de abril de 1518 y a las reuniones efectuadas en diciembre de 1523 y enero de 1524. Ignoro por ahora el paradero de don Esteban desde noviembre de 1516 hasta agosto de 1520. Según parece, durante todo este tiempo estuvo incumbido de una comisión muy importante, y las estancias cortas, efectuadas en Burgos, obedecieron seguramente a negocios que sólo podían ser tratados personalmente entre los prelados. De todos modos, en el transcurso de esos años el bachiller ascendió a licenciado y se granjeó tantos méritos que le permitieron hacer las veces de obispo en Palencia.

Como ya se ha dicho, asumió este puesto el 22 de agosto de 1520. Pese a mis búsquedas tan minuciosas cuan detenidas, no he logrado descubrir la fecha hasta la cual don Esteban residió en Palencia. El obispo a quien representó falleció el 20 de septiembre de 1522, en Herrera de Pisuerga, a los pocos días de haber regresado a España y sin haber podido realizar su entrada en Palencia. La sede estuvo vacante hasta el 7 de julio de 1524, fecha de la entronización del obispo don Antonio de Rojas, y mientras tanto el Cabildo había nombrado provisores. Es posible que don Esteban continuara siendo vicario y provisor de Palencia durante algún tiempo después de la muerte de don Pedro Ruiz de la Mota, ya que sólo a partir del mes de noviembre de 1525 volvió el licenciado a ser estable en Burgos. Con esta

15. Burgos : Arch. Cat. : Libro Redondo, año 1497, fol. 6.

fecha reaparecen su nombre y su firma *El Licenciado Cabeçon* en las actas y nóminas burgalesas. Desde enero hasta últimos de septiembre de 1526 acudió a casi todas las reuniones del Cabildo. A continuación emprendió otro viaje. Sobre ello informa una acta:

> «El cuarto martes de setiembre de 1526 se partió el Señor Licenciado Cabeçón en romería a Nuestra Señora (del) Guadalupe. Tiene vn mes el qual se dió en cabilldo que se hizo en la capilla de Santa Catalina el sábado que pasó que se contaron XXII del presente.»[16]

Transcurrido el mes volvió a estar en Burgos, tomando parte en las juntas capitulares. Por última vez figura su nombre en la relación de canónigos que asistieron a la reunión celebrada el 11 de marzo de 1527. Después ya no vuelve a aparecer en ningún asiento hecho en los *Autos Capitulares* y en la columna relativa a «Cabeçon» del *Libro Redondo* del año 1528 no anotó el contable ninguna cantidad de dinero referente a cualquier sueldo, sino que puso una cruz, señalando así una nueva ausencia. Los motivos de ésta, o mejor dicho, del cese de don Esteban en Burgos, quedan completamente aclarados gracias a dos documentos que tuve la ventura de hallar en el Archivo de la Catedral de Badajoz. Atestiguan ambos documentos que don Esteban Martínez de Cabezón había sido escogido para desempeñar un cargo de responsabilidad suma y de gran realce en los medios eclesiásticos y judiciales españoles. Por lo tanto, disfrutaba este prelado de una posición muy envidiable en la vida político-religiosa de su patria, y que únicamente estaba al alcance de los vástagos de rancia alcurnia. Así no sólo queda una vez más comprobada la hidalguía de la estirpe burgalesa y castreña de los Cabezón, sino también reforzada la hipótesis de que don Esteban disponía de todos los recursos necesarios para poder recomendar a su sobrino Antonio de Cabezón al emperador Don Carlos, con el fin de obtenerle una colocación en la Capilla Real, reorganizada y rejuvenecida ex profeso para el servicio de la emperatriz Doña Isabel.

Pero veamos lo que dicen los documentos de Badajoz.[17] Ambos están fechados en 28 de agosto de 1528. En el primero se lee:

> «Esteban Martínez de Cabezón inquisidor apostólico, juez ordinario y reformador en el dicho obispado por poder del señor obispo de Badajoz, Don Pedro González Manco, presidente de la audiencia y chancillería de Valladolid», etc.

Y explica el acta que Cabezón venía «*a corregir y reformar esta iglesia de Badajoz*» y a juzgar y enmendar pleitos que había entre el Cabildo y varios beneficiarios. El comienzo del segundo reza:

> «...Esteban Martínez de Cabezón, inquisidor apostólico que estaba presente no como juez ordinario, sino como licenciado y canónigo de Burgos, para que en la dicha causa y pleito determine, sentencie, y mande y haga lo que a su merced le pareciere, y bien visto le fuere y cuando

16. Burgos : Arch. Cat. : Libro Redondo, año 1526, fol. 6.
17. Badajoz : Arch. Cat. : Actas Capitulares, años 1520-1536.

quisiere, y lo que así mandare y sentenciare ambas partes lo consienten y han por bueno, y lo quieren cumplir, y mantener y pagar sin ninguna excusa.»

En resumen, trátase de un pleito aparte, para cuya vista el señor obispo de Badajoz había pedido la intervención especial del inquisidor apostólico don Esteban de Cabezón. Huelga decir que ambas causas dieron lugar a una infinidad de pláticas y de papeleo que no hace falta referir en este lugar. Lo que de veras interesa, única y exclusivamente, es saber las funciones a que había sido llamado el canónigo burgalés. Ignoro de momento adónde se dirigió don Esteban después de haber administrado justicia en Badajoz. Desde luego, espero poder algún día completar la biografía de este insigne varón.

Volviendo a considerar su estancia en Palencia — en relación a mi argumento, una de las fases más trascendentes de su vida — cabe añadir que al poco tiempo de haberse introducido en esta ciudad estalló la sedición de los comuneros que no pocos trabajos proporcionó al vicario, tan adepto de los imperiales. Según se desprende del trabajo magistral de don Severino Rodríguez Salcedo, *Historia de las Comunidades Palentinas*,[18] el provisor mantuvo durante todo el período difícil una actitud tan enérgica cuan correcta; la obediencia real la defendió abés, pero gallardemente. Fueron numerosas sus intervenciones en las desavenencias entre los adictos al Regimiento y los sublevados. Ya a los tres días de su estancia en Palencia, hubo de hacer una demostración de su firmeza en el transcurso de una reunión del Regimiento. Según cuenta don Severino Salcedo:

«Apenas había comenzado (el Regimiento), cuando penetró en la sala de juntas Don Esteban Martín de Cabezón, canónigo burgalés, a quien el Obispo Ruiz de la Mota había elegido para el cargo de Vicario y Provisor de la Diócesis.

Traía en la mano unos pliegos escritos y sellados que, con grave mesura, entregó al Teniente de Corregidor, a fin de que ordenase la lectura de lo que en ellos se decía. Era una Cédula de S. M., en que, según parece, el Rey prohibía cualquiera innovación dañosa a la facultad de nombrar alcaides y regidores los obispos. Terminada la lectura, de nuevo tornó a hablar el señor Provisor para urgir del Regimiento que obedeciese y cumpliese la voluntad de S. M.»[19]

Y en el transcurso de la discusión subsiguiente:

«Como el Provisor fuese requerido y amenazado por el Teniente con la intervención del Regimiento, le hubo de contestar M. de Cabezón que "él estaba de lo así hacer e complir en todo cuanto en él fuese e podiese, e de hacer todas las buenas obras e servicios a la Ciudad".»[20]

En Simancas se conservan dos cartas relacionadas con ciertas vicisitudes del Vicario en Palencia. Ambas misivas, desgraciadamente, callan la naturaleza de los negocios a que se refieren, pero, no obstante ello, vale la pena aducir una descripción de estos documentos:

18. En «Publicaciones» de la Institución «Tello Téllez de Meneses» núm. 10 (Palencia, 1953).
19. Op. cit., pág. 102.
20. Op. cit., pág. 103.

«1.º Carta del Licenciado Cabezón, provisor de Palencia, al muy noble señor Castañeda, secretario de la Corte sacra y cathólicas magestades de los reyes ntros. Señores, en que dice ha recibido la comisión sobre el negocio del Licenciado de los Rios, fechada en Paredes de Nava, 13 de agosto de 1521.[21]

2.º Carta del Canónigo Gonzalo? García de Salazar al secretario Castañeda, en que dice ha recibido su carta con el envoltorio que venía para el provisor de Palencia (el Licenciado Cabezón), fechada sin lugar (Palencia?) 17 de Agosto de 1521.»[22]

No me es posible precisar si el secretario Castañeda, mencionado en esas cartas, puede ser identificado con Francisco Castañeda «*Juez Pesquisidor por Sus Majestades para entender en las cosas y cabsas tocantes al saco que se dió en Fuentes de Valdepero por el Obispo de Zamora, junto con la gente de la Comunidad*». Acudió el Pesquisidor Castañeda al cabildo celebrado en Palencia el 14 de agosto de 1522, porque estaba interesado en la devolución de algunos objetos, entre ellos los tubos de un órgano que, en cuarenta reales, compró don Lorenzo de Herrero, canónigo, de unos soldados.[23] Por cierto, originaron las comunidades muchas querellas y litigios, cuya solución fue trabajosa y exigió varios años.

En resumen, supo don Esteban doblar el cabo de las adversidades e imponer el cumplimiento de la ley. No cabe duda que este hombre noble y leal sintió bastante satisfacción cuando:

«Martes, cinco días del mes de agosto de dxxij, la Majestad del Emperador y Rey Don Carlos, nuestro Señor, Quinto Emperador y Primero Rey de su nombre, entró en la dicha Cibdad de Palencia, do fué recibido con toda solenidad de los eclesiásticos y seglares, y con arcos triunfales e invenciones y con palio real, e como a tal y tan grande Emperador y Rey y Señor convenía, según la mayor posibilidad de toda la Cibdad.»[24]

Posó su majestad en el palacio de los Osorio, una familia muy noble y pudiente que tenía casa solariega en Villasandino, por lo tanto a muy poca distancia de Castrojeriz y de Castrillo de Matajudíos, de donde proceden los Cabezón. También hay indicios de que los Osorio y los Cabezón mantuvieron entre ellos relaciones amistosas. Todo lleva a creer que fue durante esta estancia del monarca en Palencia, cuando se entabló el primer contacto entre él y Antonio de Cabezón, quien dentro de pocos años llegaría a ser el tañedor favorito de la Corte. Ya es hora que hable de la venida de Antonio a la ciudad del Carrión, pero antes de proseguir con mi relato, conste que, en atención a los acontecimientos verificados acerca de la provisión de la sede palentina después del óbito del obispo Ruiz de la Mota y a los datos surtidos de las actas burgalesas, es muy probable que el licenciado don Esteban de Cabezón se detuviese y residiese en Palencia hasta comienzos del mes de julio de 1524 o inclusive hasta fines de octubre de 1525.

* * *

21. Simancas : Patronato Real 1-47 (Autógr. 1 hoj. fol.) (Catálogo V, tomo I, n.º 482, pág. 62).
22. Simancas : Patronato Real 2-12 (Firmas autógr. 1 hoja 4.º). (Catálogo V, tomo I, n.º 484.)
23. Severino Rodríguez Salcedo, op. cit., pág. 159, nota.
24. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1522.

Don Luis de Zapata de Chaves, Señor de Cehel, si viviese en la actualidad sería, sin duda alguna, un periodista muy brillante, haciéndose cargo de la columna de los *faits divers* de un gran rotativo. En su época fue un cronista harto espirituoso, dotado de un don de observación muy agudo. Supo referir en tono ameno y gracioso «el caso del día», sin restarle verdad y sin incurrir en inverosimilitudes. Su *Miscelánea* representa uno de los mejores trabajos de reportaje llevados a cabo en el siglo XVI en Europa proporcionando informaciones tan útiles cuan variadas sobre la vida española. Las anécdotas que narró o los retratos que esbozó acerca de algunos hombres famosos están redactados con admirable concisión, de modo que, a través de pocos renglones, surgen las trazas esenciales de los caracteres por él descritos.

Zapata fue en su mocedad paje de la emperatriz Doña Isabel; por lo tanto sirvió años seguidos en la misma corte que Antonio de Cabezón. Más tarde, o sea de 1548 a 1551, Zapata y Antonio tomaron parte en el gran viaje del príncipe Don Felipe a Italia, Alemania, Luxemburgo y los Países Bajos, de suerte que hubo una larga convivencia entre el cronista y el músico, en el transcurso de la cual éste contaría a aquél muchos detalles de su vida. Así no cabe la menor duda que Zapata obtuvo sus noticias concernientes al pasado de Cabezón directamente de éste.

Respecto al ciego tañedor, refirió Zapata, en su *Miscelánea*, lo siguiente:

> «Pero volviendo a los ciegos de agora, ninguno dicen que igualó a Antonio de Cabezón, músico de órgano de Su Magestad, ni en estos ni en los tiempos pasados. No sólo le tocaba, mas le concertaba todo hasta la mínima parte de él, como si viera. Casó por amores, que fué gran maravilla en un ciego, bien que los amores todos lo están; y también lo es que los enamorados no se quejan : así, pues, el ciego amor tiene dominio en los ciegos. Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia, y en las manos conocía a todos cuantos vivían con él, tocándolos.»

Para nuestro cometido interesan sobremanera las palabras : «*Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia*». Este obispo, claro está y quien lo duda, no es ningún otro personaje que el que fue representante del obispo Ruiz de la Mota, el provisor y vicario general don Esteban Martínez de Cabezón, a quien, según leímos en su carta credencial, «*se le rindan los honores, el respeto y la obediencia como que a un obispo*». La pequeña inexactitud en cuanto a la jerarquía, quizá no fuera cometida por Zapata, sino que por Antonio de Cabezón, y no tiene importancia alguna. De todos modos, así queda aclarada la cuestión del obispo, protector de Antonio, problema que a los historiadores causó muchos quillotros, precisamente debido a la ambigüedad en la definición del rango. Quién sabe si Antonio no se explicaría así por un mero afán de postín, muy natural en un joven no carente de pergaminos y embebido de ideas renacentistas.

Infelizmente no poseemos ninguna indicación acerca de la data en que el muchacho

ciego vino a Palencia; sobre este particular nunca se manifestaron ni Zapata ni el propio Cabezón o uno de sus hijos. Tras haber efectuado repetidamente búsquedas muy detenidas en los archivos de Ávila, Burgos, Castrojeriz, Palencia y Valladolid, no me parece probable que exista todavía algún documento mediante el cual fuese posible dilucidar este detalle. Tampoco sabemos si Antonio ya vivía con don Esteban antes de que éste se instalara en Palencia, o si aquél se trasladó directamente de su casa paterna, sita en Castrillo de Matajudíos, a la ciudad del Carrión. Sea como fuere, lo más lógico y plausible es dar por cierto que Antonio vino a Palencia en el mes de agosto de 1520, en compañía de su pariente, para el cual seguramente no hubo ningún inconveniente en tomar el camino de Burgos a Palencia que pasa por Castrojeriz; y añadamos que en aquellos tiempos era Castrojeriz un centro político y administrativo muy importante — durante el año de 1521 residió en esta villa el Consejo Real de Castilla — donde el licenciado Cabezón no dejaría de tener negocios.

Pero sobre todo no olvidemos que en agosto de 1520 Antonio de Cabezón, si no había alcanzado ya la edad de diez años, estaría a punto de cumplirlos; además, precisamente en el verano de este año comenzó el organista García de Baeza a ejercer sus actividades en la Catedral palentina. Por lo tanto, los diez años de Antonio — edad ideal para que un niño músico continúe sus estudios bajo la orientación de un maestro consumado en el arte — y la toma de posesión de García de Baeza, amén de la del provisor Cabezón, me parecen una inmejorable coyuntura, ya para la carrera del ciego, ya para que admitamos agosto de 1520 como la fecha más probable en que el joven castreño encetó a orillas del río Carrión un nuevo capítulo de su vida.

Se comprende que, en virtud de que Antonio nunca formó parte de la capilla palentina, su nombre no figure en las Actas Capitulares de esta iglesia. Recibiría lecciones particulares de su maestro. Para los que no ven ningún inconveniente en aceptar mi atribución a García de Baeza de los tres tientos ya mencionados del *Libro de Cifra Nueva*, resultará muy elucidativa una yuxtaposición de éstos con algunas composiciones de Antonio, pues así *constatarán* algunos pormenores de estilo, estructura y técnica musicales que éste pudiera haber aprendido de aquél. De lo que no hay duda es que el maestro inculcó a su discípulo los preceptos más sanos de la tradición y escuela de órgano españolas. Ante la evidencia de que Antonio nació de una estirpe noble y se formó, a una edad muy propicia para la absorción de influjos y plasmación de la personalidad propia, en un ambiente de tono elevado rodeado de prelados, hidalgos, letrados, artistas y de un conjunto musical entregado a la música sacra quintaesenciada, no sorprenden lo más mínimo ni la trayectoria y la evolución de la estética cabezoniana, ni su ulterior culminación en la sublimidad espiritual del arte sonoro. En el magnífico marco palentino pudo individualizarse la mentalidad creadora de Antonio.

Dado que no sabemos exactamente hasta cuándo don Esteban continuó residiendo en Palencia, resulta muy difícil fijar el término de la estancia de Antonio en la misma ciudad, ya que tampoco se puede descartar la posibilidad de que, habiéndose marchado su pariente, el ciego se quedase todavía algún tiempo y viviese en la casa de su maestro, o de amigos de su familia. Si los indicios de que disponemos no nos engañan, Antonio debió haber permanecido en Palencia hasta el otoño de 1525. Como es sabido ingresó oficialmente en la capilla de la emperatriz en el transcurso de 1526. Precisamente el período 1525-1526 es uno de los más obscuros en la biografía de Antonio de Cabezón, y para aclararlo un poco se me ofrece apoyarme en algunos datos y hechos que expongo a continuación.

Durante el invierno de 1525-26 el emperador Don Carlos habitó en Toledo y en Madrid haciendo preparativos para su boda con doña Isabel de Aviz, cuya celebración había fijado para principios de marzo de 1526. A partir de 1518, y hasta noviembre de 1525, siempre que el emperador necesitaba la colaboración de un organista, sea en su pequeño conjunto instrumental español, sea en las ocasiones en que no podía ser atendido por su capilla flamenca, solicitó los servicios de Martín de Salcedo, quien de ordinario solía tañer los órganos de la reina Doña Juana, en Tordesillas. En los últimos tiempos, empero, Salcedo prestó casi permanentemente servicio en la corte del monarca. Como prueba de ello citemos, por ejemplo, un extracto de una nómina alusiva al segundo tercio de 1524:

> «Salzedo capellán y organista ... no enbargante que no residió en Todesillas porquanto ha estado e residido en mi corte.»[25]

Por razones que se desconocen Salcedo renunció a su cargo en 10 de noviembre de 1525, y naturalmente urgía hallarle un sucesor. Acerca del cese de Salcedo se conserva la nota siguiente:

> «A Martín de Salzedo, capellán et organista que ffué, mill y siete cientos y setenta y siete mrs. de su quitación fasta diez de nobienbre del dicho año que por renunciación, asentó otro en la dicha capellanía.»[26]

En atención a que escasea muchísimo la documentación respecto a la capilla, conservada de los años 1525 y 1526, no se conoce ningún documento referente al nombramiento del nuevo organista. No obstante ello, no existe la menor duda de que la vacante no tardó en quedar cubierta, porque el 26 de diciembre, según atestigua un documento, ya se abonó cierta cantidad de dinero al organista de su majestad. Sabemos esto merced a las investigaciones hechas por nuestro compañero don Jaime Moll Roqueta en el Archivo del Hospital Tavera en Toledo. Publicó este amigo algunos datos que según él «se refieren a músicos

25. Simancas : Contaduría Mayor, 1.ª Época, leg. 394.
26. Simancas : Casa Real, leg. 16.

contratados ocasionalmente para la capilla del Cardenal Juan Tavera, y en particular, a aguinaldos dados a los músicos de la corte real y de la catedral de Toledo. En ningún caso estos documentos nos dan el nombre de los ministriles o instrumentistas».[27] El documento que nos interesa especialmente, reza de la siguiente manera:

> «Yten este dicho día (26-XII-1525), dí, por mandato de su S.ª, al organista e el de la harpa e flauta de su magestad, quatro ducados. Presente el camarero. Pedro Navarro (firmado).»

Aquí sólo puede tratarse de un organista español, en virtud de que todas las veces que los pagadores del cardenal efectuaban libranzas a favor de músicos extranjeros apuntaban la nacionalidad de éstos, como por ejemplo:

> «...aguinaldo a quatro tañedores de flauta flamencos; a un flamenco que tanya el laúd; a los trompeteros estrangeros; a trompetas ytalianas; a flautas de Alemaña; a los trompetas flamencos; etc., etc.»

Además, en el documento reproducido anteriormente, también se menciona «*el de la harpa*», pero conste que en la Capilla Flamenca de Carlos V no había ningún arpista, y en aquel entonces el arpa se vio cultivada muy asiduamente en la Península, en cambio muy poco en los Países Bajos. En resumen : aquella libranza se refiere única y exclusivamente a músicos españoles.

¿Quién sería ese organista español de su majestad? A mi entender lo más natural es que fuera Antonio de Cabezón. Procediendo a la coligadura de los distintos documentos e indicios, resulta harto plausible que el emperador hiciese substituir a Salcedo por Cabezón, a quien tal vez conoció de su visita a Palencia, o le fue recomendado por varios personajes influyentes como los Osorio, el canónigo e inquisidor Cabezón, el tesorero y el organista Baeza, etc., y quien a la edad de quince años había adquirido la madurez suficiente para poder desempeñar ese cargo de bastante responsabilidad. Además, ante la evidencia de que Antonio fue elegido en 1526 para ser organista de la emperatriz, tampoco se puede rechazar la posibilidad de que el césar ya había prevenido este nombramiento cuando preparaba todos los detalles de su casamiento y de la instalación en España de su consorte, y que hubiese llamado a Cabezón a Toledo y tenido a su servicio hasta que fue constituida definitivamente la capilla destinada a su egregia esposa. Y de esta suerte, el monarca, siempre previdente en lo atañedero a su familia y al ceremonial de su corte, probablemente tuviese a bien proporcionar al joven tañedor una especie de tirocinio, o sea un tiempo de práctica en su palacio, tornándolo apto para el servicio en la cámara y capilla de la emperatriz. Como ya se dijo, carecemos de documentación fehaciente respecto a varios músicos que en 1525 y 1526 estu-

27. Jaime Moll Roqueta, *Músicos de la Corte del Cardenal Juan Tavera* (1523-1545), en *Anuario Musical*, vol. VI (Barcelona, 1951), págs. 167 y ss.

vieron al servicio de sus majestades; sin embargo, mientras no aparezcan en algún sitio documentos nuevos e inéditos, capaces de destruir o de modificar radicalmente los cimientos de mi teoría, creo firmemente que Antonio de Cabezón se dirigió desde Palencia directamente a Toledo, es decir, que se despidió de su maestro García de Baeza, con el fin de comenzar acto seguido su vida profesional en la Corte de España, a cuyo servicio estuvo cuarenta años.[28]

Por fin y postre, como quiera que para el recibimiento de Doña Isabel en Caya y Badajoz se mandaron músicos desde Toledo, Sevilla, Béjar y otras poblaciones, es muy posible que también Antonio acudiera a la frontera hispano portuguesa para saludar a su nueva ama y soberana. Incluso tal vez amenizara con su monacordio aquel sarao *assás cumprido* que se realizó en El Pedroso, en el camino de Badajoz a Sevilla, y durante el cual no fue posible organizar un baile por ser la casa demasiado pequeña.[29]

Ya nada más queda por decir acerca de la estancia de los Cabezón en Palencia. La verdad sea dicha, no abundan los documentos respecto a un acontecimiento tan feliz y de suma trascendencia para el robustecimiento de la música de tecla española.

Otros músicos en Palencia entre 1520 y 1560

Las Actas Capitulares correspondientes al año 1521 señalan a Antonio Gómez de Yepes músico de la capilla. Desgraciadamente, la nota no declara qué instrumento tocaba Yepes. No volví a topar con este nombre en la documentación alusiva a los años subsiguientes. De todos modos, supongo que este Antonio Gómez de Yepes es el mismo que aquel Yepes de quien publiqué en mi *Silva Ibérica* (Ed. Schott/Maguncia; n.° 4215) la *Canção* o sea el glosado sobre la Chanson *Je prens en gré*, de Tomás Crecquillon y que extraje del Ms. Mus. 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra. Dicha obra para tecla de Yepes, es por ahora la única composición que conozco de este autor. En virtud de que el nombre de Yepes no vuelve a figurar en los autos palentinos, es de presumir que halló mejor colocación en otro lugar. Quizá consiguiese obtener la plaza de organista en alguna iglesia o catedral de Castilla. Desde luego, para figurar con una composición en el citado manuscrito conimbricense, Yepes debió haber formado parte del grupo de tañedores de tecla que hacia mediados del siglo XVI desplegó sus actividades en Castilla. Como es sabido, el compilador de este manuscrito no sólo transcribió obras de Francisco de Soto y de Antonio de Cabezón

28. Antonio falleció el 26 de marzo de 1566 en Madrid. Su hijo Hernando refiere expresamente en su testamento que su padre había servido durante cuarenta años, pero éstos quedan más completos añadiéndoseles a lo menos los últimos meses de 1525.

29. Cf. María del Carmen Mazarío Coleto, *Isabel de Portugal, Emperatriz y Reina de España* (Madrid, 1951).

contenidas en el *Libro de Cifra Nueva*, de Luys Venegas de Henestrosa, sino que también se procuró composiciones de Cabezón y de algunos otros autores españoles y flamencos en otras fuentes castellanas.[30] Quédame todavía la esperanza de volver a tropezar con el nombre de Yepes en cualquier otro archivo catedralicio.

En las ACP del año 1521 aparece también, cual cantor en la capilla, el muy renombrado García Basurto. Conforme a las averiguaciones de Monseñor H. Anglés, expuestas en su libro *La Música en la Corte de Carlos V* (pág. 92), García de Basurto, *cantor muy hábil*, ingresó como cantor de la catedral de Tarazona el 15 de abril de 1517; en 1518 fue contratado como maestro de capilla sucediendo a Cristóbal de Soria. En atención al dato palentino, García de Basurto debió haber cambiado Tarazona por Palencia hacia fines de 1520 o comienzos de 1521. Según H. Anglés, no se sabe exactamente cuándo entró en la capilla del príncipe Don Felipe, pues sólo a partir de 1543 figura el nombre de Basurto en las nóminas referentes a este conjunto, del cual fue maestro hasta 1548, el año de su muerte. El hecho de que García de Basurto abandonara el cargo de maestro de capilla en Tarazona para ser cantor en Palencia, demuestra cuán codiciados eran los puestos en la capilla palentina y de cuánto prestigio gozaba en aquellos tiempos. De esta capilla justamente, procedieron muchos músicos de las capillas de la emperatriz Doña Isabel, de Carlos V y de Felipe II.

El cantor Pedro de Arze es otra figura también ya muy conocida a través de los anales de la Capilla Real, y antes de servir en ésta estuvo en Palencia. Según consta en las ACP, en el mes de octubre de 1526 se verificaron el nombramiento y la toma de posesión del cantor Pedro de Arze. No se sabe exactamente cuanto tiempo permaneció en este lugar. Más adelante fue *cantor de contrabaxo* de la emperatriz Doña Isabel, y a continuación formó parte de la capilla del príncipe Don Felipe. Ya lo dijo H. Anglés en su arriba mencionada obra, que Arze era un fiel amigo de Antonio de Cabezón, al cual delegaba con frecuencia para cobrar su sueldo.

Las ACP atañentes al mes de marzo de 1530 mencionan a un tal *Enríquez, cantor de contrabaxo*. Queda por averiguar si por ventura se trata del vihuelista Anríquez o Enríquez de Valderrábano, o de algún miembro de esta familia. Los Enríquez, como se sabe, eran una estirpe de mucha solera arraigada en el terruño palentino, y el pueblo de Valderrábano está situado en esta provincia. Parece que los Enríquez tuvieron solar en Valderrábano. De este linaje descendía también don Fadrique Enríquez, el Almirante de Castilla, a quien García de Baeza visitó para besarle la mano. Por lo tanto, no puede extrañar que el famoso vihuelista se relacionara de una manera cualquiera con la capilla de la catedral de Palencia.

30. Santiago KASTNER, *Los Manuscritos musicales núms 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra*, en *Anuario Musical*, vol. V (Barcelona, 1950).

Francisco de Soto y otros organistas a partir de 1561

La vacante originada por la defunción de García de Baeza quedó cubierta con Francisco de Soto. Algunos indicios me llevan a sospechar que los Soto, familia de tañedores de tecla y organeros, fuesen oriundos de Palencia. El motivo principal de mi presunción estriba en el hecho de que tanto Francisco como sus hijos Gaspar y Cipriano, que habían servido todos ellos en la Capilla Real, vinieron uno tras otro a Palencia para establecerse en esta ciudad, donde fueron tratados con mucha consideración. Quizá tengamos que ver en Alonso de Soto — uno de los cuadrilleros de Palencia y muy adepto al partido de Carlos V cuando la sedición de los comuneros —[31] un hermano de Francisco.

Ignórase todavía la fecha precisa del ingreso de Francisco de Soto, cual clavicordista y músico de cámara, en el pequeño conjunto instrumental al servicio del emperador mientras que residía en la Península. Desde luego, de la documentación aún conservada en Simancas resulta que Soto servía al menos desde 1528 en la corte. El documento que transcribo a continuación nos indica afortunadamente la fecha justa en que Soto fue recibido en la capilla de la emperatriz Doña Isabel. Una memoria, cuyo encabezamiento reza «*Los oficiales que se han asentado desde principio de henero de 1529 en adelante*», contienen entre otros el registro siguiente:

> «Francisco de Soto músico desde 12 de abril de 1529.»[32]

Y en la nómina del tercer tercio del 1529 sale

> «Francisco de Soto músico de cámara a razón de 50 mill mrs. por año, demás de los 20 et 5 mill mrs. que tiene cada año para ayuda de coste y se libran en las otras nóminas.»[33]

El sueldo, relativamente elevado, cobrado ya entonces por Soto, deja entrever que sus majestades supieron estimar las cualidades artísticas de este músico. Más tarde Soto pasó a servir a las infantas y al príncipe, después rey, Don Felipe II. Precisamente cuando García de Baeza había dejado de existir, Soto cesó de manera voluntaria en la Capilla Real. Parece como si hubiera estado en espera de la vacante palentina. Con el año 1560 termina la documentación alusiva a Francisco de Soto en la Corte, y poco después aparece su nombre en las ACP. A propósito del cabildo celebrado el sábado 12 de abril de 1561 cuentan las actas:

> «Este dicho día votando secretamente sy se darían los frutos de la raçion de organista a (Francisco de) Soto, El Lego, o a su hermano, El Clérigo, con el salió por la mayor parte que Soto El Lego lleuase los fructos de la ración, dispensando su estado en la reformaçión de la bulla y que allende desto se le diesen cada año ayuda de costa veynte mill mrs. de la fábrica», etc.

31. Severino Rodríguez Salcedo, op. cit.
32. Simancas : Casa Real O, y B., leg. 39.
33. Simancas : ibíd.

Por lo visto tenía Francisco un hermano clérigo, también organista, cuyo nombre de pila se desconoce.

El lunes 15 de diciembre de 1561 el Cabildo recibió de Roma una autorizacion en forma de bula para emplear a Soto el Lego. Y «*por la prominencia de Francisco de Soto*», se le dieron los frutos de la ración del órgano. No duró mucho tiempo en el lugar. Sobrevino su muerte entre 20 de agosto y 25 de septiembre de 1563; pues según las ACP del 20 de agosto de 1563:

> «...en este día Francisco de Soto trató con el cabildo por unos agravios recibidos»,

pero, en el cabildo celebrado el 25 de septiembre, los canónigos:

> «...cometieron a los Señores Arcediano de Palencia y Doctor Arze para que se escriba a Peñalosa, organista en Toledo, y embien si fuere menester persona propia que le hable y procure que venga a servir esta Santa Yglesia.»

Efectivamente, Peñalosa no tardó en venir, porque ya el viernes 22 de octubre de 1563 el Cabildo

> «...da licencia a Julio de Peñalosa para que vaya a Toledo y traya su casa.»

No cumplió este organista a contento de la iglesia, por lo que el miércoles 5 de enero de 1564 el Cabildo

> «...despide a Peñalosa por lo mal que ha respondido a la voluntad que el cabildo le mostró y merced que le hizo.»

Es que Peñalosa excedió el término de la licencia que le fue concedida y no volvió a presentarse.

Ante la falta de organista el Cabildo discute, a comienzos de abril, si se puede dar la ración del órgano a un lego, como ya había sucedido en el caso de Francisco de Soto y se invoca la bula y dispensación del organista *sub pio* 4. También se platica acerca de la distribución de la ración del órgano o si conviene más darla a uno solo. Concuerda la mayoría del Cabildo en no dividirla y darla solamente a uno. El sábado, 29 de abril de 1564 votan los señores canónigos para proveer la plaza de organista:

> «En el primer escrutinio votaron sobre El de Osma (Diego del Olivares); El de Coria; El de Salamanca; El de Astorga (Hernando Rodríguez); El Blanco; Soto clérigo; (Cipriano de) Soto lego; y Palacios. Y de primero scrutinio tubo el de Osma 2 votos, Olivares 4, El Blanco 3, Soto clgo. 2, Soto lego 1, El de Coria 5, El de Astorga 8, Palacios 16, que hacen 41 votos. Y de segundo scrutinio se votó por él de Astorga, Olivares, El de Coria y Palacios, y salió Olivares con 3 votos, el de Coria con 9, el de Astorga con 14, Palacios con 15. Y por tercera vez se votó sobre Palacios y el de Astorga, y tubo Palacios 17 votos y El de Astorga 24, casy la mayor parte del cabildo y le nombraron por la dicha ración.»

Finalmente, el lunes 8 de mayo de 1564, los señores del Cabildo

> «...hicieron provisión y collación a Hernando Rodríguez, músico de Astorga, que presente estaba, de la ración del organista que vacó por Francisco de Soto que sea en gloria, conforme al tenor de la bulla del organista sub innocentio, la qual dcha. provisión y collación el dcho. señor Arcediano de Palencia le hizo como presidente por imposición de un bonete que en la cabeza del dcho. Hernando Rodríguez puso», etc.

Durante doce años pulsó Rodríguez los órganos de la Catedral de Palencia. Parece haber sido un hombre sensato que pocos quebraderos de cabeza causó a sus superiores. A los pocos meses de su toma de posesión se erigió en el templo un órgano nuevo. Es una verdadera lástima que se carezca de una descripción y de más detalles acerca del instrumento. La única noticia que queda de él se lee en las ACP del viernes 22 de septiembre de 1564:

> «Comisión sobre el organo : "Estando los Señores Deán y Cabildo de la Sta. Yglesia de Palencia capitularmente junctos en su capilla capitular como lo tienen de costumbre, cometieron a los Sres. Arcediano de Palencia y Chantre Thomas Paz para que den orden adónde y cómo se porna el órgano nuevo".»

Afinador de los órganos era por aquellos tiempos un tal Cortexo o Cortejo, que había sido contratado el lunes 5 de octubre de 1562, so condición de afinarlos dos veces al año,

> «...la una pocos días antes de Pascua de Flores y la otra ocho días antes de San Antolín, nuestro patrón.»

Quizá fuera este Cortejo pariente de Pedro Cortijo, el cual en 1561 era organista de la Catedral de Astorga, o de Juan de Cortijo, de 1565 a 1568 cantor, tañedor de tecla y arpista de Doña Isabel de Valois, la tercera esposa del rey Don Felipe II.

Dado que los instrumentos nuevos adquiridos aumentaron los quehaceres de Cortejo, estipularon los canónigos lo siguiente:

> «Viernes, 1.º de junio de 1565 : Este día y capítulo votando si darían a Cortejo, afinador de órganos, demás de los doze ducados que tiene por afinar los órganos, dos o quatro ducados attento al trabajo del nuevo organillo. Salió por la mayor parte que se le diesen dos ducados más cada año y conforme desde el principio deste año de 65.»

Justos tres años después los señores canónigos determinaron lo siguiente, acerca del organillo:

> «Martes, 1.º de junio de 1568 : Que el señor beneficiado que hiziere sacar el Realejo de la capilla de la Trinidad donde agora está, o de otro lugar donde estuviere puesto para su guardia, a otra capilla desta yglesia, o a otro lugar della, o fuera della, sin expreso mandamiento del cabildo, caya en pena de una semana, y el remitraje le aya debaxo de garantía; y si el organista quiere la llave dél para que otro le taña fuera de la yglesia o en ella fuera del choro, caya en la misma pena y debaxo de garantía.»

Y se intima al racionero Rodríguez para que se atenga a lo tratado acerca del *organito*.

Ya dije al comienzo de este trabajo que la capilla catedralicia colaboraba de vez en

cuando en los oficios solemnes que se realizaban en otros templos palentinos. Así aconteció en 1568, acordando el Cabildo el 5 de junio:

«Que vaya la música a San Francisco, a la fiesta que se hace del Sacramento.»

En su sesión efectuada el miércoles 15 de diciembre de 1568, el Cabildo tomó un acuerdo muy importante con respecto a los sueldos de algunos músicos. El dictamen deja traslucir el alza de precios y la disminución del valor adquisitivo de la moneda castellana. Copio el asiento de las ACP:

«Visto por sus Mercedes el inconveniente que se sigue de dar salarios menudos de las Raciones Consumptas para cantores a voces no tales quales convienen para que aya bastante música, de donde se sigue que quando viene una buena voz que merece la entera, no se le puede dar por estar dividida en los dchos. salarios pequeños. Y por no cargar la fábrica, se deja de recibir la dcha. voz buena y bastante; acordaron para remediar lo susodicho, votando lo Primero por habas secretas, hacer un estatuto como le fizieron que de oy en adelante de los frutos de las dchas. raciones consumptas para cantores no se pueda dar a cantor alguno menos de quarenta mill mrs. sino fuere por vía de gracia que vno contradiciente lo estorue.»

Para que la capilla pudiese coadyuvar en una boda de gente principal palentina, los señores canónigos mandaron, el lunes 3 de enero de 1569:

«Que vayan los músicos y ministriles el sabbado a las Vísperas y el Domingo a la myssa a Sta. Clara, al velo de doña Costança, hija de Alonso de Villadiego y se le dé al Sr. Arcipreste de la sacristya lo que pidiere de ornamentos.»

Las ACP concernientes al año 1569 no están completas. Las que quedan abarcan únicamente los meses de enero y febrero. No obstante ello, se conserva el índice atañente a los demás meses. Por éste se ve que en 8 de mayo se dió posesión a *un organista*. Y en el índice respectivo a septiembre se lee:

«Toman Olivares en absencia de Rodríguez.»

Por tanto, entró Olivares probablemente en mayo de este año como segundo organista, o sea a guisa de auxiliar del primero. La ausencia de Rodríguez debió haber sido corta, porque después volvió a estar en Palencia hasta marcharse a Plasencia. En otro lugar se dirá más sobre el organista Diego de Olivares, el antecesor de Bustamante.

Durante los próximos años no se dieron grandes acontecimientos en torno a los órganos. De todos modos, conviene mencionar que Cortejo había cesado en el cargo de afinador de aquellos instrumentos, y en su lugar vinieron otros artesanos. Según una nota fechada en 12 de abril de 1576 fue nombrado afinador

«Juan de Salas, hijo de Luis de Salas, que lo había sido hasta aquí.»

Por fin, una vez más, el oficio de organista cambió de manos. El 11 de mayo de 1576 el organista racionero Hernando Rodríguez se presentó ante el Cabildo y «*declara haber hecho asiento en Plasencia*». Y lunes 14 de mayo, por haberse marchado

> «...el organista racionero Hernando Rodríguez, los señores del cabildo sacaron a arrendar la casa en que había vivido.»

Con toda seguridad el Cabildo estaba informado acerca de la dimisión de Rodríguez en fecha bastante anterior al 11 de mayo, día en que éste anunció su marcha a Plasencia, porque sus señorías ya habían tomado providencias para cubrir la vacante. Es que, conforme a un apuntamiento, escrito el lunes 4 de mayo, en este cabildo quedó convenido en recibir como organista a Cebrián (Cipriano) de Soto. Además, siendo éste lego, pidióse inmediatamente *dispensazión* a Roma y se le asignó un salario de *seis mill mrs. y tres hanegas de trigo*. Rematóse el asunto durante la reunión celebrada el lunes 25 de junio de 1576. Mientras tanto había llegado la dispensa, y todos los canónigos concordaron en admitir, aunque no siendo clérigo, a Cebrián de Soto por organista:

> «...atento a la mucha abilidad y suficienzia del dicho Cepriano de Soto, y que sea vno de los más eminentes del Reino en su officio.»

También volvieron a confirmar la cantidad del salario señalado:

> «6000 mrs. y 3 hanegas de trigo cada vn mes.»

Concerniente a las concesiones y a los derechos que el Cabildo solía otorgar al organista,

> «...mandaron ber los que se avían hecho a Francisco de Soto su padre.»

En el caso de Cebrián, a los señores

> «...les pareció se debían de quitar algunos de ellos y añadir otros.»[34]

Así encontramos al hijo de Francisco de Soto como organista de la Catedral de Palencia. Cipriano nació tal vez en Palencia o Valladolid hacia 1533 y seguramente fue discípulo de su padre. En 1546 entró de «cantorcico» en la Capilla Real española, y en el 30 de mayo de 1550 fue nombrado organista de la princesa Doña Juana, hermana de Felipe II. A partir de diciembre de 1552 hasta mayo de 1554 estuvo Cipriano con esta princesa, la madre del rey portugués Don Sebastián, en Lisboa. La estancia de Cipriano, y también la de Francisco de Soto, en Portugal, contribuyó largamente al intercambio musical entre las dos naciones peninsulares. De ello aun dan fe algunos códices de música de tecla, conservados en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra.

No obstante ser muy estimado en la Corte española, en la cual sirvió también a Fe-

34. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1576, fol. 28.

lipe II, Cipriano prefirió ser organista de la Catedral de León, de 1570 a 1575, cambiando acto seguido este lugar por el de Palencia. Dado lo relativamente poco que dista Palencia de León, se explica que el Cabildo palentino pudiera concertarse rápidamente con Cipriano en lo atañente a la sucesión. Además, es muy probable que éste hubiera observado desde León los acontecimientos palentinos y expresado ya previamente su deseo de servir en la ciudad cabe el Carrión, entre la cual y sus antepasados existían bastantes vínculos. Como se verá en lo sucesivo, a pesar de los tiempos difíciles que corrían para la economía española, el Cabildo no vaciló en hacer sacrificios y concesiones para asegurar la permanencia de Cipriano en el lugar. De todo ello se desprende que los señores canónigos entendían en música y sabían justipreciar el arte de su organista.

Continuemos la lectura de las ACP:

> «Viernes 3 de agosto de 1576 : En este día dieron sus Mercedes 10 días de licencia a Soto organista para yr por su ajuar y casa.»

Pocos días después del cumplimiento de dicha licencia, o sea el 16 de agosto, el Cabildo mandó redactar una constitución del servicio del organista Cipriano de Soto, de la cual extraigo lo siguiente y más importante:

> «...y es que taña conforme a sus capítulos y multas todos los días y fiestas de guardia desde las Primeras Vísperas hasta las Segundas, y los Maitines de Navidad y Resurreçion, y a Corpus Christi con todo su octavario, y todos los sábados a las misas y salves, y todas las salves de quaresma, y todos los días de fiesta de Nuestra Señora, aunque no se guarden, y el día de la dedicación de la yglesia y ansimismo quando uviere algún servicio extraordinario o de título en la yglesia, y más todos los días que el Sr. Deán le mandare, lo qual se le concede en esto durante la voluntad del Cab°, y en todos los demás días de órgano se le concede que pueda poner sustituto a Diego de Olivares, Capellán del Choro desta Sta. Yglesia al qual se le da licencia para ello, o a otra persona hábil y suficiente, y que pueda suplir muy bien el dicho Soto. Mandaron sus Sres. se le dreza vna copia desta grazia.»[35]

El 12 de septiembre, probablemente a pedido de Soto, el Cabildo

> «...manda a Juan de Salas, hijo de Luis de Salas, afinar los órganos.»

El 3 de marzo de 1577 el Cabildo concede una casa a Cipriano de Soto.

Tampoco descuidaron sus mercedes la cuestión de los ensayos y de la escuela de música. Conforme a un asiento con fecha de 20 de marzo de 1577:

> «Este día mandaron que el Maestro de Capilla haga cada día exercicio de música a la tarde y a la mañana como le está mandado, con la pena que se le tiene puesta.»

Que se trabajaba intensamente en la capilla, lo demuestra un pequeño infortunio. El miércoles 20 de julio de 1577, el Cabildo tuvo que conceder «*un mes de merced a Juan Vasquez menistril por la gran enfermedad que a tenido*». Es que se había «*quebrado tañendo el sacabuche*».

35. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1576, fol. 36.

«Viernes 9 de agosto de 1577 : Este día dieron sus Mercedes licencia a Soto organista, para hir a Valladolid a acomodar a su hermano, por dos días, y que esté aquí el día de Nuestra Señora, con pena de diez ducados si no viniere y venga para las primeras vísperas.»

El hermano de Cipriano, mencionado en este documento, debía ser con toda probabilidad Gaspar. Este nació alrededor de 1540 en Palencia o Valladolid y falleció en Palencia después de 1615. Gaspar era hermano menor de Cipriano. De 1552 a 1554 estuvo de cantorcico en la capilla de Don Felipe II. Aprendió el oficio de organero, en parte quizá con Cristóbal de León, uno de los organeros del rey. Según parece, por los años en que su hermano tuvo la ración del órgano de la Catedral, Gaspar de Soto se avecindó en Palencia y estableció allí su taller de hacer órganos, con lo que adquirió rápidamente buena fama. Construyó y restauró muchos órganos en Castilla la Vieja. Erigió en 1615 los hermosos órganos en la Capilla del Condestable, en la Catedral de Burgos, instrumento que aun hoy día se puede admirar en este lugar y que sigue siendo testimonio fehaciente del arte de los organeros españoles del siglo de oro. Seguramente podemos tomar por hijo de Gaspar de Soto a aquel organero tocayo natural de la villa de Paredes de Nava (Palencia) y vecino de Málaga en el año 1611, a quien el P. Andrés Llordén, O. S. A., se refirió en su muy documentado estudio *Notas de los maestros organeros que trabajaron en Málaga* publicado en *Anuario Musical,* vol. XIII (Barcelona, 1958), pág. 169. Los datos aducidos por el P. Llordén contribuyen a reforzar mi presunción de que esta ilustre familia de tañedores de tecla y maestros de hacer órganos es oriunda de Tierra de Campos. Ojalá encuentren los investigadores todavía más documentos alusivos a ambos organeros de nombre y apellido idénticos, pues gracias al artículo citado sabemos ahora que la actividad de estos artesanos no quedó circunscrita a Castilla la Vieja.

El miércoles 8 de enero de 1578 Cipriano de Soto pidió al Cabildo

«...se le hiziese merced de le aumentar su salario, atento a su mucha nezesidad.»

Pero sólo el viernes 27 de junio del mismo año hubo una «*comisión sobre la petición de Cipriano de Soto organista*». Finalmente, el sábado 9 de julio de 1578 se acrecentó algo su sueldo y esto, según el amanuense, en forma de concesión de un socorro sacado de un fondo de 50 ducados y de diez cargas de trigo, de que disponía el Cabildo. No obstante la ayuda mencionada, el viernes 26 de septiembre de 1578 el Cabildo aumentó y fijó e sueldo de Cipriano en 13 000 mrs. mensuales.[36] Comparado con los sueldos pagados entonces en las demás capillas españolas, resulta el de Soto bastante elevado y no se olvide que el Cabildo también le había cedido una casa.

Como vimos en un asiento anterior, tuvo Cipriano de Soto un auxiliar y suplente

36. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1578, fols. 2^{v}, 33^{v}, 35 y 44.

en la persona de Diego de Olivares. Habiéndose marchado Olivares de Palencia en donde volverá a servir por muy poco tiempo, en 1583, como racionero organista, fue menester procurar otro ayudante para el órgano. A este efecto quedó admitido Francisco de Bustamante. Conforme consta en el acta que le nombra capellán en 9 de agosto de 1581, Bustamante era natural de Palencia. Pues bien, en la sesión celebrada el 28 de marzo de 1579, el Cabildo acordó varias disposiciones acerca de Francisco de Bustamante y

«...le mandaron comenzase venga a servir y gozar de sus frutos como tal capellán, mandándole asimismo que sirva de tañer el órgano todas las veces que se le mandare y ordenare, como lo hacía el dicho Diego de Olivares su antecesor, y con las multas y capítulos que siempre se le pusieron para lo que él tenga muy gran cuidado de estudiar y aprovecharse en tañer y *tomar lectiones de Cebrian de Soto*, organista desta Sta. Iglesia.»[37]

De la nota que acabo de transcribir resulta que los organistas racioneros y principales, tenían también por obligación enseñar y formar ya discípulos ya suplentes. Sólo así era posible asegurar la continuidad de una tradición y escuela. Cipriano de Soto fue, sin duda alguna, un profundo conocedor del problema en causa. Lástima que no se sepa quiénes más fueron sus discípulos. Igualmente se puede inferir del aludido apunte, que años atrás recayó incumbencia idéntica sobre García de Baeza.

«El 20 de marzo de 1580 "dieron sus Mercedes licencia a (Cipriano de) Soto para ir a cierto negocio, que se le ha ofrecido, a Valladolid, desde aquí al lunes de la semana santa primera".»

Sobre la escasez de músicos en España y del trato que es preciso conferirles, informa la nota siguiente:

«Sábado, 1.º de octubre de 1580 : "Este día se trató de proveer las plaças de músicos que están vacas y particular la de Maestro de Capilla; y considerando la falta que ay de músicos en todo el reyno y que ay necessidad de ayudarlos con hazienda y honera, se trató de dalles capa de brocado y altar. Y auiendo hablado sobre ello y votado por hauas secretas, salió por mayor parte que se dé a los quatro racioneros músicos capa de brocado y altar, en la forma y con las condiciones que el cabildo ordenare y mandare, en el asiento que sobre ello mandara hazer, y cometieron a los señores Romero y que scriban a Villacampa, músico que reside en Çamora, auisándole esta gracia para que venga con ella a servir esta Sancta Yglesia".»[38]

Alguna vez sirvió la casa de Cipriano de Soto de hospedaje para músicos forasteros. Así narra un apunte del 17 de octubre de 1580, que el Cabildo había hecho llamar un tenor de San Domingo de la Calzada, quedándose sus señorías

«...muy contentos de su compostura y buena voz, y para el camino le mandaron dar diez ducados y a Soto dos ducados por la costa que ha hecho en su casa.»

«Lunes 5 de diciembre de 1580 : "Este día se leyó una carta de Cypriano de Soto, organista, pidió licencia hasta Pascua por auer muerto su madre. Sus Mercedes se la dieron con condición que no falte para la víspera de pascua de natividad y que el interin provea quien toque el órgano".»

37. Palencia : Arch Cat. : Actas Capitulares, año 1579, fol. 13v.
38. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, año 1580, fol. 56v.

Gracias a esta advertencia nos enteramos de que la mujer de Francisco de Soto y madre de Cipriano y de Gaspar falleció en los primeros días del mes de diciembre de 1580.

El Cabildo, siempre ansioso de no perder su organista, compró, a comienzos del mes de febrero de 1581, una casa para el beneficio de Cipriano de Soto.[39] Pocos días después solicitóse el lugar de maestro de capilla para uno de los mayores músicos españoles de todos los tiempos. ¡Qué pena que no lograse establecerse en Palencia! Reza la importante noticia:

> «Jueves, 9 de febrero de 1581 : "Recibióse vna carta de Guerrero, maestro de capilla de Sevilla, por la que daua noticia de vn Thomas L. de Victoria estante en Roma — muy ábil por poder ocupar el magisterio que esta Santa Yglesia sustiene. Acordaron sele responda con mucho agradecimiento esa voluntad — y se le diga lo que el Cabildo a hecho".»[40]

¿Habría Victoria pedido a Guerrero que le buscara una colocación en España? De los términos en que está redactado el arriba citado asiento deduzco que en 1581 Victoria todavía no era muy conocido en Palencia. Y da a entender el documento que existieron relaciones amistosas entre Guerrero y Victoria.

El 8 de abril de 1581 el Cabildo concedió veinte días de licencia a Soto que deseaba «*seguir cierto pleito en Valladolid*». El viernes 23 de junio de 1581 el Cabildo otorgó «*ocho días de licencia de ausencia a Soto, organista que está en Valladolid*». Cuando la reunión efectuada el 16 de octubre de 1581, el Cabildo consideró a Cipriano de «*Soto un servidor de los más ábiles y peritos en toda España*» y con el fin de no verse privado de sus servicios, cursa órdenes «*para remediar sus necesidades*».

El martes 2 de enero de 1582 se despidió Bustamante, el alumno de Soto, para ser maestro de capilla en Villagarcía. Para cubrir la vacante, el Cabildo eligió, el 5 de abril, a Torres, músico de tecla y capellán del coro.

Según consta de las ACP, en el transcurso de los años pasados la capilla de música actuó repetidas veces en varios templos palentinos, como Santa Clara, las Descalzas, San Francisco, San Pablo, etc. En el documento que ahora transcribo se piden los músicos para una colaboración en Valladolid:

> «Viernes, 22 de junio de 1582 : "El Señor Provisor en nombre de su Señoría pidió a sus Mercedes le mandasen ymbiar los menistriles para el día de S. Joan, por que quería decir misa de pontifical en Valladolid. Y que ansi mismo, se dé licencia a tres o quatro Sres. prebendados que vayan a asistir a esta fiesta y se acompañase a su Señoría".»

Pese a las muchas mercedes otorgadas sucesivamente a Cipriano de Soto, por fin llegó el siempre temido momento en que el Cabildo ya no logró retener al maestro. El viernes 20 de julio de 1582 el Cabildo acuerda «*poner edictos para la ración del órgano*». Debido a mo-

39. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, años 1581-1585, fol. 2^{v}.
40. Palencia : Arch. Cat. : Actas Capitulares, años 1581-1585, fol. 9.

tivos de orden económico, comienza Soto a faltar en el servicio, pero mientras tanto lo substituye Bernardo de Torres, su ayudante y segundo organista. Las oposiciones sólo tuvieron lugar el miércoles 3 de octubre, y por añadidura con un resultado desanimador. A este respecto se lee en las ACP:

> «Vistos los opositores que auía para la razión del organista q está vaca, que eran Bartolomeo de Cabezón, vecino de Burgos, y Guillermo Sánchez de Logroño, y Téllez, no ordenado, residente en Osorno, Bernardo de Torres, Capellán de Coro de esta Yglesia, que al presente tañe el órgano; Juan González, clérigo presbítero, natural de Villalón, vistos y oídos ninguno, aunque ábiles, servían para la razión desta Yglesia, prorrogando el edicto y dando 4 ducados a cada opositor.»

A propósito de Bartolomeo de Cabezón, organista burgalés, mencionado en el escrito reproducido, aun no ha sido posible determinar cuál fue su parentesco con la familia de Antonio de Cabezón. En cuanto a Téllez, residente en Osorno, tampoco se sabe a ciencia cierta si se trata de un familiar de Baltasar Téllez, que trabajó, hacia 1555, durante algún tiempo en Coimbra. Pero quizá coincida este Baltasar Téllez con el Téllez que en 1553 era maestro de capilla de la Catedral de Badajoz. Respecto a Téllez, dijo Fray Juan Bermudo en su *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna, 1555) : «*Las obras del señalado músico Baltasar Téllez son buenas para esta manera de mudar* (*tañer en muchos puntos*), *porque es Música recogida en pocos puntos y de buena ley*».[41] Además hubo por aquellos tiempos un Cristóbal Téllez que de 1568 a 1576 fue maestro de capilla de la Catedral de Valencia del Cid. Mencionemos todavía a Mateo Téllez, organista en 1552 de la Catedral de Tudela. En 1604 se presentó a oposiciones en Palencia el organista Pedro Téllez, igualmente natural de Osorno. Por lo tanto, parece que hubo toda una estirpe de músicos apellidada Téllez y radicando en Osorno. Conste, de todos modos, que Téllez es un apellido muy palentino y de los más ilustres en la comarca entera.

Mientras se arrastraba el problema de la provisión del órgano, hubo una recomendación respecto al canto de los villancicos. Cuando el Cabildo realizado el viernes 24 de diciembre de 1582, quedó determinado que «*los villancicos se oigan acabadas las lectiones*». Ya en el pasado, es decir, hacia 1580, los canónigos habían formulado una reclamación en el sentido de que se abusaba demasiado de los motetes, no quedando así tiempo suficiente para cantar el *Pater Noster*.

Ante el resultado tan poco satisfactorio de las oposiciones al órgano, el Cabildo, en su asamblea verificada el 10 de marzo de 1583, trató todavía de otorgar un censo a Cipriano de Soto que quería marcharse porque entendía que ganaba poco. La ausencia de Soto y las pruebas de los aspirantes a la plaza, evidenciaron en los ánimos de sus mercedes la gra-

41. Cf. op. cit., Libro IV°, fol. LXXXV, lo mismo en la edición facsimilada de la serie *Documenta Musicologica*, vol. XI (Kassel, 1957). Véase también mi postfacio que acompaña esta reedición.

vedad de la situación. Sopesando la pretensión de su organista, los canónigos concordaron en que la Iglesia

> «...recivía utilidad y aumento en pagar a los músicos por meses y de manera que tuviesen comodidad para poder servir. Que la presente orden de pagar a los músicos, es dañosa para ellos, y por no tener hacienda para esperar etc. se van del servicio desta yglesia y ay tanta falta de músicos que el culto divino padesce, especialmente en el órgano como se vió en las oposiciones. Atento a lo qual y a ser Soto la mayor abilidad en el Reino»,

se le otorga censo. Ni aun así consiguieron los clérigos reintegrar el organista a su puesto, pues en la sesión realizada el lunes 6 de junio de 1583:

> «Por una carta que se recibió de Cepriano de Soto, organista que fué deste Sta. Yglesia, bieron sus Mercedes que el dicho se despedía, diciendo se yba a servir a su Magestad. Sus Mercedes lo tubieron por despedido, declarando no hiziese más frutos de hasta 4 de junio que se recibió su carta.»

Efectivamente regresó Cipriano inmediatamente a la Capilla Real, en cuyo seno fue muy bien recibido. Hubo regocijo en palacio cuando los órganos y los clavicordios volvieron a sonar bajo las manos de Soto. Mientras corría el año 1583, todavía se le hizo merced de una ayuda de coste. Sin embargo, no quiso el destino que durasen mucho tiempo la alegría y el bienestar. Hacia últimos de enero o primeros de febrero de 1584 la muerte se le llevó. El 18 de febrero, «*Antonia Pabón, muger del fallecido Cipriano de Soto, músico de tecla*», cobró el remanente del sueldo de su marido.[42]

El 13 de junio de 1583, como sucesor de Cipriano de Soto fue proclamado Diego de Olivares, el cual otrora ya había pertenecido a esta catedral — de 1569 a 1579 — y a la sazón estaba sirviendo en Miranda. Según se puede leer en las ACP, Olivares dijo a los canónigos que se había enterado de la salida de Soto y por eso les pidió de ser admitido en su calidad de *criado viejo* de esta iglesia. El Cabildo dióse por muy satisfecho, agradeciendo su buena voluntad y el haber venido. Desde luego, continuó la fortuna adversa y debería pasar bastante tiempo hasta que el banco del órgano encontrara un dueño estable. Ya el próximo mes, o sea el 15 de julio, el Cabildo volvió a declarar vacante la ración del órgano, porque Diego de Olivares se había ausentado sin permiso. En 7 de octubre se presentan, para ser admitidos, Pedro Prado, organista de la Catedral de Zamora, y Villa Rubio, vecino de Palencia y organista. Ambos no fueron juzgados aptos para el lugar. En marzo de 1584 tienta la suerte Francisco Páez de Salcedo, organista de Antequera, pero sin obtener un resultado inmediato. (¿Sería este tecleador un descendiente del que fue hasta 1525 organista de Carlos V, Martín de Salcedo, o de Juan Salcedo, de 1529 a 1544 maestro de capilla de la Cate-

42. Sobre los últimos períodos de Cipriano de Soto en la Capilla Real, véase Simancas : Casa Real, legs. 42, 44, 48, 83; Casa Real O. y B., leg. 49.

dral de Badajoz?) A comienzos de mayo ofrécese Josepe de Ysasi, al cual no se le acepta por ser lego. No quedando ninguno más por escoger, el Capítulo da en 12 de mayo la posesión del órgano a Francisco Páez de Salcedo. Dieciocho meses transcurridos, es decir, en noviembre de 1585, se hace menester volver a poner edictos para proveer el órgano. Es que

> «...martes 15 de octubre, a las 12 de la noche murió el Racionero Organista Francisco Páez de Salcedo, y sepultóse su cuerpo a la puerta de la Capilla de Santa Catalina.»[43]

Una vez más se presenta Josepe de Ysasi y manifiestan los canónigos su renitencia en aprobarlo por ser lego y casado. Probablemente ante la realidad de no hallar nadie más idóneo, a los pocos días ceden sus mercedes en su terquedad y acogen a Ysasi como organista interino.

De lo que conseguí desentrañar de las ACP parece que la interinidad de Ysasi tuvo su inicio a los pocos días de la muerte de Páez de Salcedo. Debido a esa modalidad de contrato, no acusan los documentos, alusivos a este período, ningún organista racionero. A pesar de seglar y casado, sirvió Ysasi muy a contento de sus superiores. Tanto, que éstos, quizá también gracias a una recomendación del maestro de capilla Bricio Gaudí, resolvieron en el cabildo de 9 de noviembre de 1587 otorgarle perpetuidad.

Mientras se buscaba una solución para la plaza de organista, diéronse algunos acontecimientos dignos de mención:

En junio de 1584, una vez más, mandáronse los músicos a Santa Clara.

Con fecha de 9 de octubre de 1584 el Cabildo otorga un poder al Licenciado Cabezón, beneficiario de Fuensaldaña, para que en nombre de dicho Cabildo pudiera efectuar el *anzierto y acuerdo* que han hecho con las monjas y convento de las Huelgas de Valladolid. Dado que el acta calla el nombre de pila de dicho Licenciado Cabezón, resulta imposible discernir si tiene que ver con la familia de Antonio de Cabezón, oriunda de Castrojeriz. En el presente caso no puede tratarse de Gregorio de Cabezón, capellán de su majestad, hijo de Antonio y hermano de Hernando de Cabezón, porque ese falleció a principios de septiembre de 1583 en Madrid.[44] De todos modos, es sintomático que el apellido Cabezón aparezca de tanto en tanto en los anales palentinos.

Lunes, 7 de enero de 1585:

> «Este día recibió el Cabildo vna carta de George de la Hele, maestro de capilla de su Magestad, con lo qual ymbiaua a sus Mercedes vn libro que el auía compuesto de misas de canto de órgano para el servicio de esta Santa Yglesia y que se servía con el, teniendo su trabajo por muy bien empleado, sirbiendo a sus Mercedes con el.»

El documento que acabo de transcribir me parece muy importante para poder fijarse con mayor precisión la biografía del maestro de la Hele.

43. Juan B. de Elústiza y Gonzalo Castrillo Hernández, *Antología Musical* (Barcelona, 1933), página LXXX.

44. Simancas : Quitaciones de la Casa Real, leg. 61.

El mismo día el Capítulo tomó conocimiento de otra misiva asaz interesante:

«Lunes 7 de enero de 1585 : Este día por mano del señor don Francisco de Reinosa recibió el Cabildo otra carta de Thome de Victoria, músico estante en Roma, con otro libro que auía compuesto de misas de canto de órgano, estimando mucho el trabajo que en el auía puesto. Se empleaua en servicio desta Sancta Yglesia. Sus Mercedes trataron si se recibirían vno y biendo la mucha necesidad de la fábrica y que la yglesia está muy bien proveída de todo lo que es necesario, andaron por votos secretos y por mayor parte que los dichos libros no se tomen, pues no hay hacienda para los poder pagar y encomendaron al Sr. Canónigo Salinas responda al Sr. D. Francisco de Reinosa y al Maestro de Capilla.»

Por junio de 1585 volvieron los *Menestriles a San Miguel* y *a Santa Clara.*

Volvamos a Ysasi que cumplió con su deber hasta 3 de octubre de 1588, día en que el Cabildo le concedió una licencia *para yr a Madrid.* La ausencia del tañedor debió haber sido de corta duración. A principios de 1589 siguen Bricio de Gaudí, maestro de capilla, y Josepe de Ysasi, organista, y ambos legos. Todavía en la junta celebrada el viernes 14 de julio de 1589 el Cabildo acuerda

«...dar de salario anualmente a Ysasi 100 000 mrs. y una carga de trigo.»

Ignoramos las razones que pocos meses después llevaron a Ysasi — por el apellido parece vasco — a abandonar este cargo bastante bien remunerado. Por ahora tampoco se sabe adónde se dirigió primero para continuar su carrera. Desde luego, algo más tarde se vuelve a encontrarlo cual organista de la Seo de Valencia, cargo que desempeñó hasta 1598. Las actas de esta iglesia acusan la ortografía siguiente de su nombre : José Isassi. Según la documentación valenciana, existió también un Hernando de Isassi, maestro de capilla de la catedral de 1564 a 1568 y de 1576 a 1578. Este era probablemente un pariente de José. La última vez que sale en las ACP es en una nota del 9 de junio de 1590, mediante la cual se anula la perpetuidad del organista Ysasi «*por auerse ydo del servicio*».

Esta vez, afortunadamente, no se tardó mucho en hallar un substituto eficiente. A la caída del otoño de 1589 los frutos del órgano habían sido adjudicados a uno de los organistas más ilustres de que a la sazón podía hacer alarde el arte sonoro español.

Bernardo Clavijo del Castillo en Palencia

Jamás abundaron los músicos eximios y señeros. Los pocos artistas que lograron elevarse a una categoría superior a la mediana se hacen pagar a peso de oro y ponen condiciones, no siempre tan fáciles de satisfacer enteramente. Quienquiera que tenga prestigio adquirido a través de sus propias capacidades genuinas, tiene derecho a exigir una retribución cónsona; cualquiera anheloso en ufanarse de reputación y antojadizo en los menesteres

del gusto exquisito, no sólo asume responsabilidades, sino que también tropieza con gastos cuya magnitud casi siempre resulta imprevisible. Una vez más, el Cabildo palentino persistió en no desvirtuar la trayectoria de la tradición instrumental, ya harto añeja, y ambicionó entregar sus órganos a una sumidad en el oficio. Las nobles intenciones de los prelados, entonces maestros en la estética de la liturgia, viéronse inicialmente coronadas de buen éxito y fue admirable su esfuerzo en asegurar para su Catedral una figura de tanta notoriedad. Empero, en tiempos de Cipriano de Soto, si la situación económica de la mesa ya no era tan risueña como antaño, ésta continuó a agravarse en lo sucesivo y nadie pudo frenar una evolución desfavorable, muy ajena a la voluntad de los administradores del patrimonio de la iglesia. Bienes raíces e inflación sólo se compaginan muy excepcionalmente. Así se comprende que a la larga el Cabildo no pudiera mantener el paso con los apremiantes eventos emergidos del suelo economicosocial, ni competir con la pujanza absorbente de algunas instituciones civiles. Acompañemos los acontecimientos a través de los asientos consignados en las ACP.

> «Lunes 20 de noviembre de 1589 : Acordaron sus mercedes que se escriua a Su Señoría un mensagero próprio para que dé su consentimiento del aumento o salario que el Cabildo dió de la Obra. 25 000 mrs. a Bernardo (Clavijo) del Castillo que es músico Organista desta Sta. Yglesia, a quien el Cabildo ha recibido.»
>
> «Jueves 23 de noviembre de 1589 : Recibióse una carta del Señor Obispo por lo que consentía en los veinte y cinco mill mrs. que el Cabildo dió de salario a Bernardo de Clavijo, organista, de la Obra y Fábrica desta Santa Yglesia demás y allende de la Ración anexa al órgano; y ansi acordaron sus Mercedes que luego se le ymbia a llamar y le escriba el Señor Canónigo Salinas para que benga a servir esta Santa Yglesia.»

En esta nota se equivocó el amanuense poniendo Castro por Clavijo. Ignoro todavía si el arriba mencionado Salinas era burgalés y pariente del ciego músico Francisco de Salinas. Clavijo del Castillo no debió haber tardado en llegar a Palencia, porque a comienzos de 1590 ya ejercía sus funciones.

> «9 de enero de 1590 : Entró en el Cabildo Bernardo Clabixo del Castillo, organista desta Sta. Yglesia, y dixo que la residencia desta Sta. Yglesia era tan grande que así no le quedaua tiempo para poder estudiar en su Arte lo que le combenía para poder mejor servir a esta Sta. Yglesia, que suplicaua a sus Mercedes fuesen servidas de le hacer merced de le relebar algo, pues los demás músicos cantores no tenían tanta asistencia como él.»

El Cabildo promete estudiar el asunto, que poco después queda resuelto de la siguiente manera:

> «Lunes 29 de enero de 1590 : Los dichos Señores auiendo tratado de la mucha sufficiencia de Bernaldo del Castillo, músico del órgano, y de su buena condición y partes, y de que es él que conviene para el servicio de la Yglesia y ministerio del órgano, y que, para conservarle, sería razón darle algunas horas para que mejor pudiese hacer su ministerio estudiar y aprovechar en el, sus Mercedes, aviendo dado sus pareceres, votaron y salió por mayor parte que el dicho Bernaldo

del Castillo en la Residencia del Coro goze de la própria suerte y manera que gozan los demás Racioneros músicos, guardando en todo lo demás los capítulos que le están hechos y ordenados para cumplir su ministerio de manera que en la Yglesia no haya falta.»

Algunos meses más tarde el Cabildo, de común acuerdo, allanó otros embarazos que habían surgido:

«Viernes 25 de mayo de 1590 : Este día se leyó en cabildo vna carta que Bernardo (Clavijo) del Castillo, músico del órgano, auía escrito desde Madrid al maestro de capilla Brício Gaudí, por la qual le dizía auerse ydo con voluntad de voluerse a Palermo, a su antiguo Partido, y en caso que no lo hiziese buscar otro en España que no le fuese tan oneroso como la ración que tiene en esta Santa Yglesia por su mucha residencia y obligación de rezar.»

Según el amanuense, en el resto de la carta Clavijo del Castillo dio a entender que ya no volvería más a Palencia. En virtud de lo expuesto:

«...sus mercedes acuerdan hacer alguna comodidad a Bernardo del Castillo por ser tan perito en el arte del órgano y tan benemérito y hombre tan suficiente en el Arte del Organo, ya que en ninguna de las yglesias de España le ay mejor y por ser tan de buenas partes, así en sus costumbres como en su buena condición.»

Gracias a algunas recompensas que el Cabildo concedió a Clavijo del Castillo, éste regresó muy pronto a Palencia. Hacia últimos de mayo o primeros de junio debió haber reanudado sus actividades en la capilla, porque a mediados de junio pidió unos días de permiso «*por estar enfermo*».

Como se puede inferir de la nota siguiente, intervino Clavijo en la mejora del órgano. Quizá fuera el propio maestro quien deseara poder disponer de un lleno centelleante, a manera de los que había conocido en los órganos del Sur de Italia. No cabe duda de que el único Tiento que al presente se conoce de este compositor se aviene maravillosamente con la sonoridad argéntea del órgano napolitano.

«3 de septiembre de 1590 : Cometieron sus Mercedes a los Señores Obreros y a Bernardo Clabixo, organista, hagan añadir al horgano grande desta Sancta Yglesia de vn lleno que le falta por la mucha necesidad que dello tiene y lo concierten como mejor puedan.»

Durante todo el año de 1591 reinó, según parece, la más perfecta concordia entre el organista y sus superiores. Las ACP no aluden ni a faltas ni a ausencias del maestro. A principios del año siguiente, empero, la adversidad volvió a cernirse sobre la Catedral. Quejándose el maestro de su mala situación material, el Cabildo, en su reunión celebrada el 9 de enero de 1592, acordó prestar

«...200 Ducados a Bernardo Clavijo del Castillo para remedio de sus necesidades.»

Pese a la benevolencia manifestada por parte de los canónigos, el organista aun no se dio por satisfecho, de suerte que se despidió el 20 de febrero de 1592:

«...y dixo a sus mercedes cómo la Yglesia de Salamanca le auía recibido para su servicio por complimiento y con tanta honra que no auía podido escusarse de reciuir la merced que se le auía hecho.»

Clavijo del Castillo dejó fiador para el censo, y los señores canónigos

«...le dieron licencia y dixeron que fuese muy en ora buena», etc.

A partir del 10 de abril de 1592 tañía los órganos Pedro de Pradillo. Antes de proseguir con el relato de los acontecimientos palentinos, detengámonos unos instantes ante la biografía de Clavijo, que precisa de algunos desenmarañamientos.

* * *

Gracias a las ACP sábese ahora a ciencia cierta que el organista Bernardo Clavijo del Castillo sirvió en esta Catedral desde últimos de noviembre o primeros de diciembre de 1589 hasta el 20 de febrero de 1592. Hasta al presente, siempre se venía diciendo que Clavijo había servido en la Capilla Real de Nápoles desde 1588 hasta 1593 más o menos. Es necesario rectificar estas fechas haciendo hincapié en la documentación palentina.

Las ACP dan claramente a entender que Clavijo llegó a España lo más tardar durante el mes de noviembre de 1589. Pero probablemente regresara a la Península Ibérica en septiembre u octubre de dicho año, quedándole así tiempo para iniciar los tratos con Palencia. De los primeros asientos en las ACP se puede inferir que en fechas anteriores hubo negociaciones entre el Cabildo y el organista.

Quizá no fuera exactamente 1588 el primer año que Clavijo sirvió en Nápoles y fuese necesario retroceder la fecha del inicio de su actividad en esta capital. Debido a las investigaciones del señor Ottavio Tiby[45] resulta que Clavijo del Castillo tuvo el cargo de organista en la Capilla de Palermo desde el día 6 de diciembre de 1569 hasta 1588. Tal vez delegara sus funciones en un suplente y se marchara en el mes de julio del año dicho. Ya que Clavijo publicó en 1588, en Roma, su libro de Motetes y que en este año prestó servicio en Nápoles, es lícito suponer que continuase, al menos nominalmente, en Palermo, haciendo sus veces un substituto puesto por él. Tal vez cambiase Sicilia por el Continente Italiano en el transcurso del verano de 1587, porque, según una acta fechada en julio de 1587, publicada por Tiby en el artículo susodicho, parece que en ese mes el organista aun se hallaba en Palermo.

Atento a que en las ACP se alude al «*partido que Clavijo tenía en Palermo*», además, habiendo declarado el organista que podría volver allí cuando quisiera, es justo admitir,

45. Ottavio Tiby, *La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo*, en *Anuario Musical*, vol. VII (Barcelona, 1952), págs. 183 y sigs.

como ya quedó dicho, que continuara sólo nominalmente en ese lugar, haciéndose substituir temporalmente por algún compañero o discípulo. Todo lleva a creer que efectivamente fuera así, porque según Tiby,[46] sólo a partir del 29 de enero de 1590 surge en los papeles de Palermo un nombre nuevo de organista : el de don Giuseppe Testaverde. Y comenta Tiby : «...tornato in Spagna il Clavijo, vien nominato organista Don Giuseppe Testaverde» etcétera. En semejante cotejo de fechas y orden de razonamientos se funda mi presunción plausible, de que Clavijo no sólo sirviera ya en el otoño de 1587 en Nápoles, sino que también tratara entonces personalmente con el impresor y editor Gardano, establecido en Roma, de los asuntos relacionados con la publicación del libro de Motetes.

Dijo Tiby en el artículo mecionado : «Bernardo Clavijo del Castillo venne giovane in Italia al seguito del Duca d'Alba ed a Palermo risidiette per più di vent'anni». Y de la dedicatoria del Libro de Motetes, que Clavijo del Castillo dirigió al Duque de Alba, Virrey de Nápoles y Sicilia, resulta que aquél fue primeramente maestro de capilla y después organista del Duque de Alba en Sicilia.[47] En atención a la protección que Clavijo había gozado durante tantos años en la Casa del Duque de Alba, parece muy natural que este señor hiciera pasar su organista a Nápoles por cualquier necesidad, motivo personal o por conveniencia del servicio.

Quedan por investigar el lugar y la fecha de nacimiento de Clavijo. Me inclino a creer que fuera oriundo de Castilla la Vieja, de la comarca burgalesa o palentina. Así se explicaría mejor su venida de Italia a precisamente esta región de España y que no fuera a parar a Cataluña, Aragón, Andalucía o Extremadura. En el siglo XVI varias familias ilustres apellidadas Castillo poseían sus casas en Tierra de Campos. Vimos, además, por unos documentos palentinos, que Clavijo del Castillo tenía correspondencia con el Canónigo Salinas. Este estaba muy probablemente emparentado con el linaje de Lerma, el mismo del cual desciende el músico Salinas. Quizás existían también relaciones personales entre Clavijo y el ciego Salinas. En resumen, hay indicios que permiten suponer que sea Castilla la Vieja la cuna del maestro. En cuanto a la fecha en que vio la luz, espero no errar demasiado al fijarla en alrededor de 1550.

Después de haber tocado y enseñado en Salamanca, Bernardo Clavijo del Castillo ingresó en la Capilla Real, sucediendo en el cargo a Hernando de Cabezón, fallecido el 1.° de octubre de 1602 en Valladolid. El hecho de que Bernardo fuera nombrado sucesor de Hernando en la Capilla Real, está corroborado por un documento conservado en Madrid.[48] Parece que al principio Clavijo pudo conjugar su actividad en la Universidad salmantina

46. Loc. cit.
47. Véase el texto completo de la dedicatoria en el ensayo de Mons. Higinio ANGLÉS, *El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid*, en *Anuario Musical*, vol. III (Barcelona, 1948), págs. 107 y 108.
48. Madrid : Archivo del Palacio Nacional, leg. 1135.

con la de la Capilla Real. Residiendo entonces la Corte en Valladolid, a Bernardo le era relativamente fácil, dada la poca distancia entre ambas ciudades, ora atender al rey, ora enseñar en Salamanca. Y tampoco era Clavijo el único organista de que disponía la Capilla Real. Pero seguramente renunció a la Universidad en 1604, al percatarse de que ya no podía acoplar ambos servicios porque su presencia en la Capilla Real, ya en Valladolid, ya en Madrid, se había hecho más indispensable.

Queda otrosí para escudriñar si Clavijo cesó solamente en 1626, el año de su muerte, o si ya se había retirado antes del servicio en la Capilla Real. Según las investigaciones de Mons. H. Anglés, en 1619 todavía el maestro se mantuvo en el cargo. Quizá se jubilase entre 1620 y 1626. Bernardo tuvo un hijo de nombre Francisco Clavijo, que le sucedió en 1633 en la Capilla Real Española. Por ahora pueden suministrarse las fechas siguientes para una biografía de Bernardo Clavijo del Castillo:

Fue a Palermo alrededor de 1568.
Organista de la Capilla Real de Palermo desde 6 de diciembre de 1569 hasta agosto? de 1587.
Organista de la Capilla Real de Nápoles desde el otoño de 1587 hasta agosto o septiembre de 1589.
Organista de la Catedral de Palencia desde noviembre o diciembre de 1589 hasta 20 de febrero de 1592.
Organista de la Catedral de Salamanca a partir de marzo? de 1592.
Catedrático de la Universidad de Salamanca desde 1594 hasta 1604 (según Mons. Anglés).
Organista de la Capilla Real de Don Felipe III desde noviembre de 1602 hasta 1619 ó 1626.
Falleció en Madrid en 1626.

Que el Libro de Motetes de Clavijo se conserve en el Archivo de la Catedral de Valladolid no nos sorprende. Probablemente se adquirió cuando el maestro tocaba en esta capital los órganos para Felipe III. Tal vez la Catedral de Palencia poseyese otrora también un ejemplar dado o vendido por Clavijo del Castillo. Conforme a las ACP, a lo largo de los años el Cabildo compró libros de Alonso Lobo, Victoria, Vivanco, Rogier y de otros autores célebres; y Gaudí había legado sus obras a la Catedral. Desgraciadamente ya nada queda de todo aquello. ¡Se extraviaron tantos libros! Hoy el Archivo de Música de la Catedral de Palencia es sumamente pobre de música anterior al siglo XVIII y de libros impresos en las épocas de que vengo tratando.

Los organistas palentinos a partir de 1592

Con arreglo a las ACP, en el cabildo del viernes 10 de abril de 1592 se leyó una carta que el maestro de capilla Gaudí había recibido de Francisco de Peraza,[49] músico de Sevilla, y en la cual recomienda al organista Pedro de Pradillo, criado del Cardenal de Sevilla,

> «...persona muy ábil y suficiente ..... y muy conocido en toda España. Y por auer muchos señores (de Palencia) que conocían al dicho Pradillo y sabían de su abilidad, trataron dello.»

y lo admitieron. Con fecha de 9 de mayo contestó Pradillo desde Sevilla que aceptaba el cargo.

Hasta la fecha no topé con el nombre de Pedro de Pradillo en archivos andaluces visitados por mí. De lo que acabo de transcribir, no sólo resalta una vez más de manera inequívoca que jóvenes organistas se criaban en las mansiones de prelados, sino también cómo entonces todos los hombres de alguna posición en la vida española se conocían y recomendaban los unos a los otros, y cómo los músicos estaban enterados de lo que se pasaba en las distintas catedrales. De verdad, los músicos de las capillas catedralicias no vivían en ningún aislamiento; gracias a tantas relaciones entre ellos, nadie se estancaba en su arte.

También durante 1593 ejerció Pedro de Pradillo su cargo sin novedad. El 8 de marzo de 1594, empero, el organista Pradillo se fue al servicio del Señor Cardenal de Sevilla, y los palentinos trataron de proveer la ración del órgano cuando la asamblea realizada en la fecha citada. Aunque ya se marchó en marzo, oficialmente terminó Pradillo en julio de ocupar su puesto. Mientras no quedó cubierta la vacante fue menester remediarla con suplentes, cuyos nombres callan las ACP.

De acuerdo con una nota escrita el 24 de octubre de 1594,

> «...vino a esta Santa Iglesia Sebastián Martínez Verdugo, músico organista e hijo del organista de la Real Capilla de las Descalzas Reales de Madrid, y pidió licencia de ser oído. Acordó el Cabildo en que Sebastián Martínez dé muestra de su habilidad.»

Permaneció Sebastián hasta fines de diciembre en Palencia, y no he de excluir la posibilidad de que durante este tiempo haya hecho de cuando en cuando las veces de organista. No obstante la presencia del buen tañedor madrileño, los canónigos no se apresuraron en asignarle la plaza, sino que aguardaron la marcha de los acontecimientos. A lo mejor tenían algún motivo para esperar. Por fin, el 9 de diciembre de 1594:

49. Como se sabe Francisco de Peraza era a la sazón organista de la Catedral de Sevilla, ocupando el mismo cargo que antaño había tenido su hermano Jerónimo, que se fué a Toledo. Francisco tuvo los órganos sevillanos desde 18 de mayo de 1586 hasta el 24 de junio de 1598, fecha de su muerte. Había nacido en Salamanca en 1564.

«Recibieron sus Mercedes una carta de Jerónimo de Peraza, músico organista de Toledo, por la qual este ofrece vn sobrino muy ábil y de grandes partes.»

Y el 20 de diciembre opusiéronse al órgano:

«Sebastián Martínez Verdugo, residente en Madrid, y Jerónimo de Peraza, natural de Toledo, que al presente estaua en esta çibdad. Y entrambos auían dado muestras de sus abilidades y suficiencia. Qualquiera dellos era benemérito de la Ración. Votaron y salió por la mayor parte el dicho Jerónimo de Peraza, sobrino del organista de Toledo.»

En virtud de este resultado, tentó Sebastián la suerte en otro sitio. Desde Palencia, Martínez Verdugo dirigióse tal vez directamente a Lisboa. Con fecha de 5 de abril de 1596 fue nombrado organista de la Capilla Real Portuguesa. Permaneció en ésta hasta 1600, siendo sucedido en el cargo por el vasco Diego de Alvarado.

El otro organista de la Capilla Real Portuguesa en tiempos de Verdugo, era Estacio de Lacerna, hijo de Alejandro de Lacerna, natural de Sevilla. A Estacio le sucedió en el cargo en 1604 el P. Manuel Rodríguez Coelho, natural de Elvas. Durante su estancia en Portugal, Verdugo familiarizóse sin duda alguna con el arte de tecla lusitano.

En 1600, al abandonar Lisboa — desconocemos las razones de su renuncia al cargo lisboeta —, Martínez Verdugo regresó, según parece, directamente a Madrid, sin detenerse y servir previamente en otro lugar. Quizá ya entonces se le llamase desde Madrid para que asumiese una plaza en la Capilla Real Española. Es lícito sospechar que su padre le hubiera manejado y proporcionado un buen puesto en una de las Capillas Reales madrileñas. Aunque ignoremos la fecha exacta, sabemos a ciencia cierta que Sebastián Martínez Verdugo sucedió en el cargo a su padre, que llevaba el mismísimo nombre y apellido. Justamente la identicidad de los nombres dificulta la investigación en lo atañente a las fechas del cese del padre y de la toma de posesión del hijo. Desde luego, en 1650 éste todavía seguía siendo organista de la Capilla Real en Madrid.

Concerniente a los Verdugo, copio el asiento siguiente, publicado por el señor Solar-Quintes en su tan interesante artículo *Panorama musical desde Felipe III a Carlos II*, en *Anuario Musical*, XII (Barcelona, 1957):

«A Sebastián Martínez Verdugo, Capellán y Organista, hizo Su Magd. mrd. de vna plaza ordinaria de Borgoña, demás de la que tenía por asiento, con el goze desde 6 de henero de 631. Al margen : "En 1.º de henero de 644, le hizo su Magd. mrd. de otra plaza por aumento, demás de la que gozaba, en consideración de sus seruicios. Esta mrd. fué a Sebastián Martínez, su hijo, y así se sienta aquí".»

Las aducidas son las únicas noticias que poseo acerca de Sebastián Martínez Verdugo, el cual parece haber sido un músico de muy buen quilate.

Tocante a Jerónimo de Peraza, conste que era sobrino de aquel Jerónimo Peraza, organista también, que primero había servido en la Catedral de Sevilla y a continuación

en la de Toledo. Hermano de éste, era Francisco de Peraza de quien ya se habló en una página anterior.[50] Desde luego, hubo dos Jerónimo de Peraza y conviene no confundirlos.

Los años 1595 y 1596 Jerónimo de Peraza, el sobrino, sirvió en Palencia sin interrupción. Pero el 4 de enero de 1597:

> «Hyerónimo Peraza pide algunos días de licencia para yr a su tierra a combalescer.»

Había estado gravemente enfermo, y atento a tal el Cabildo,

> «...le concede veynte días nemine discrepante.»

El 24 de abril Peraza aún sigue estando enfermo, y se prorroga la licencia hasta San Juan de junio. Según acta del 19 de julio, continúa Peraza estando indispuesto, con tercianas, y se vuelve a prorrogarle la licencia.

Al poco tiempo de haber reanudado sus funciones, el racionero Jerónimo pidió un permiso de estudios. Declaró, con arreglo al asiento fechado en 24 de octubre, que

> «...estaba ordenado de epístola y para ascender a los demás órdenes»,

deseaba estudiar. Se le autorizó de continuar los estudios, pero con la obligación de tocar los días en que no hubiera clases y los domingos. No obstante ello, siempre tuvieron cuidado en que no faltase la buena música de tecla. Así, en su reunión del 3 de abril de 1598, el Cabildo se refirió a que en lo atañedero a

> «...las feriales de entre Pascua y Pascua no se hacía más solenidad en ellas que en las demás feriales del año, lo qual no parecía bien que en todas ellas no se tañese el órgano; por lo qual acordaron que de aquí adelante en todas ellas se taña el órgano a las missas y cometieron al Sr. Chantre lo haga hazer.»

La tradición y solera de una catedral no se improvisan, éstas se cristalizan en el transcurso de muchas centurias. Todavía en 1600 la joven Catedral vallisoletana tuvo que valerse del patrimonio de su hermana mayor. El viernes 14 de julio del año citado la iglesia de Valladolid pidió a la de Palencia:

> «...que para la entrada de Su Magestad en la Iglesia de Valladolid se diese licencia a Peraza organista y presten cosas de plata y ornamentos de la sacristía.»

A todo eso accedió el Cabildo palentino con la mejor voluntad. Dicho sea que a cuantos conocen el papel de veras importante que Valladolid desempeñó a lo largo del siglo XVI en la música instrumental, debe causarles alguna sorpresa que en esta ciudad, donde trabajaron durante tanto tiempo maestros preclaros como Fray Tomás de Santa María y Fran-

50. Para más detalles acerca de los hermanos Peraza pueden consultarse mis notas en el prefacio al tomo II de la obra Francisco Correa de Arauxo, *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica, y Theorica de Organo, intitulado Facultad Orgánica* (Barcelona, 1952), págs. 12-18.

cisco de Montanos, no hubiese en 1600 un organista capaz, siendo menester llamar a Peraza de Palencia.

Vigilando sin cesar el buen funcionamiento de su capilla, el 30 de agosto de 1600, el Cabildo

«...manda decir a Peraza que taña el órgano todas las veces que se le mandare.»

Ya que el rey Don Felipe III iba a visitar la noble villa de Ampudia, sita en la diócesis de Palencia, a 9 de febrero de 1601 el Cabildo da licencia

«...que los músicos y ministriles vayan a Ampudia al recibimiento del Rey.»

Y recomiendan sus mercedes que se concierte todo ello con el Duque de Lerma. Así tocó Peraza una segunda vez ante el rey, y tal vez también ante Hernando de Cabezón, el cual había acompañado a la Corte en su mudanza a Valladolid.

Pese a las obligaciones que le exigía su oficio, pudo terminar Jerónimo sus estudios de teología y cantar misa. Respecto a eso, las ACP, con fecha de 5 de enero de 1602, rezan lo siguiente:

«Este día y cabildo por parte de Hierónimo Peraza, Racionero, organista desta Sancta Yglesia, se referió estaua ordenado de missa y que dándole sus Mercedes licencia para ello, yría a cantar a Toledo adonde seruía su padre y parientes, que en ello sele haría grandíssima merced e visto por sus Mercedes después de lo auer tratado, acordaron de dar y dieron licencia al susodicho para yr a cantar missa a Toledo, gastando sus meses que tiene con que en ellos no sea multado en las faltas que hiciere en su officio de organista desta yglesia.»

El viernes 24 de mayo de 1602, pensando que los Reyes viniesen ya en este año a Palencia, el Cabildo toma sus providencias y manda

«...prouar lo que les pareciere necessario en la música, trayendo de otras yglesias las personas que juzgaren más a propósito, así músicos como ministriles y procuren buscar muy buenas colgaduras para la capilla mayor desta yglesia.»

Hacia fines de año surge por vez última en las ACP el nombre de Bernardo Clavijo del Castillo, quien restituyó el préstamo que se le había hecho. Dice lo más importante de la nota:

«Sábado 10 de noviembre de 1602 : Quita y Redención del Censo de Bernardo Clavijo organista ... Juan de Talavera, Capellán del Choro de esta Sta. Yglesia como fiador de Bernardo Clavijo, organista que fué desta Santa Yglesia con el censo de ducientos ducados», etc.

Satisfechos con los servicios de Jerónimo y deseosos de no perderlo, los señores canónigos mandaron, el 7 de enero de 1603:

«...se acrecenten al sueldo del organista Jerónimo Peraza 12 000 mrs. de la Obra.»

Finalmente, el sábado 26 de junio de 1603 entraron los reyes en Palencia. El domingo siguiente se celebró

«...la missa del día con mucha música de cantores, ministriles y órgano.»

Buena ocasión para lucirse de nuevo el tañedor de tecla Peraza.

Al año extinguióse este retoño de los Peraza, estirpe española de organistas tan insigne como las de los Cabezón, Soto, Clavijo del Castillo, Téllez, Martínez Verdugo. Con fecha de 21 de julio de 1604 anuncian las ACP lo siguiente:

«Miércoles que se contaron veynte y vn días deste presente mes de Jullio y Año de mill y seyscientos y quatro, a las siete horas de la mañana, fué Nuestro Señor seruido de llebarse para el Alma de Hierónimo Peraza, Racionero Titular Organista della, auiendo resido en la dicha Prebenda nuebe años. Nuestro Señor, por su infinita bondad, se aya seruido de perdonarla y auerla lleuado a su sancta gloria Amén. Enterróse su cuerpo en la capilla de Sant Gregorio desta dicha yglesia. Sucedió en su Ración y Officio de Organista ...» (Aquí termina el apuntamiento y no se cita el nombre del nuevo organista.)

Por lo visto fallecio Jerónimo, el sobrino, trece años antes que su tío de nombre y apellidos idénticos. Este Jerónimo Peraza, organista de la Catedral de Toledo, murió en el año 1617. Teniendo presentes ambas fechas, los historiadores podrán, en el porvenir, evitar algunas confusiones habidas hasta aquí entre los dos tañedores de nombres absolutamente iguales.

* * *

El Cabildo palentino todavía no había encontrado un sucesor de Peraza cuando una notabilidad del mundo organístico cerro en esta ciudad sus ojos para siempre. También este personaje no pudo eludir la atracción de la «urbe de tañedores de tecla» a la vera del Carrión, urbe que había visto ir, venir y morir algunos de sus compañeros más entrañables. Extraño epílogo de una vida consagrada mayormente al temple de caños y cuerdas. Pues una nota insertada en las ACP narra:

«Jueves 16 de septiembre de 1604 murió Cristóbal de León, Capellán del Choro desta Santa Yglesia.»

Así vemos que el famoso entonador y afinador de órganos y organista Cristóbal de León, durante tantos años ayudante y camarada de los Cabezón y Soto en la Capilla Real, acabó su luenga existencia laboriosa en el sacerdocio. En su juventud había sido ministril de la Catedral de Sevilla; en su senectud fue capellán del coro de la Catedral de Palencia. No se sabe exactamente cuándo Cristóbal se acogió en Palencia con el fin de pasar allí su vejez. Pero muy probablemente dio este paso en 1595 o algo más tarde. Es que hasta fines de marzo de 1595 figura con regularidad como oficial en las nóminas del personal de la

Capilla Real, pero a partir de abril de dicho año su nombre desaparece por completo de esas cuentas. Éstas ya no vuelven a arrojar ninguna cantidad a su favor. Por lo tanto, en aquella fecha, y tras haber cobrado la quitación correspondiente al primer tercio del año, se retiró del servicio en la Corte que había asumido en 1544.[51] Quizá viniera a Palencia so recomendación de la familia Soto y aun atraído de modo especial por Gaspar de Soto, quien, cuando zagal, muy probablemente había aprendido de Cristóbal de León algunos primores del arte de hacer órganos y residía, establecido cual organero, en esta ciudad. Contribuye lo expuesto a desentrañar algunos de los muchos lazos íntimos existentes entre los músicos de aquel entonces y a probar cómo toda una pléyade de organistas y organeros convergieron en la Catedral de Palencia, auténtica colmena musical de Castilla.

* * *

Sólo ya muy entrado el otoño efectuáronse las oposiciones al órgano, quedado desierto a raíz de la muerte de Peraza.

> «Lunes 15 de noviembre de 1604 se presentaron Luys de Bustamante, racionero de Astorga; Alonso Fernández, racionero de Santo Domingo de la Calzada; Lázaro de Cabredo, organista de Liebana; Juan Juárez, organista de Melgar; Pedro Téllez, organista de Osorno; Juan de Ansezana, Capellán de Choro desta Yglesia; y aunque Francisco Calderón Arias no estubo presente, mandaron sus Mercedes entrase en votos», etc.

Quedó aprobado el nombramiento de Luys de Bustamante, procedente de Astorga. El viernes 17 de diciembre el Cabildo cambió impresiones acerca del salario del organista, y durante la discusión se mencionó un antecedente acerca de permisos y el caso de Peraza, que «*se había ido a oponer a la Capilla Real de Granada y sele había proveído*». Pero se acordó que desde ahora en adelante los músicos «*no ganen durante sus ausencias*». No embargante, los canónigos asignaron a Luys de Bustamante el mismo sueldo que tuvo Peraza. De este apuntamiento se infiere también que Jerónimo había aspirado a la plaza en la capilla de Granada. Bustamante rigió el cargo hasta la primavera de 1610. Con arreglo a un asiento en las ACP:

> «24 de mayo de 1610; se ponen edictos para la ración del órgano por haber muerto Luys de Bustamante, organista.»

El nuevo concurso sólo se efectuó pasados tres meses y pico.

> «Viernes 3 de septiembre de 1610 hubo oposiciones a la ración del órgano y se presentaron: Pedro de Argüello, Racionero de Osma; Francisco Arías Caldera, de la Iglesia de Astorga, casado; Pedro de Salazar, Racionero de Lerma, casado; Juan Alvarez, Músico de Salamanca; Juan de Ansezana, Capellán de la Iglesia de Palencia.»

51. Sobre Cristóbal y también Jerónimo de León hallará el lector más indicaciones en mi ensayo *La Música en la Catedral de Badajoz*, en *Anuario Musical*, vol. XII (Barcelona, 1957), págs. 11 y 12.

Ganó las oposiciones Pedro de Argüello, Racionero de Osma, y acto seguido el Cabildo le dió posesión. En este punto terminan por ahora mis investigaciones acerca de los tañedores de tecla en Palencia. Acaso completaré algún día este trabajo mediante el estudio de las ACP alusivas a los siglos XVII y XVIII y la revisión de la documentación ya leída. No cabe duda de que entre 1510 y 1610 desfilaron ante los órganos palentinos algunos de los más granados músicos españoles, lo cual demuestra que en este lugar radicaba entonces uno de los centros más importantes del arte instrumental hispánico. Y concerniente a la música ibérica de tecla, bien se puede exclamar : ¡Palencia, la Inevitable!

Cuadro sinóptico de los organistas

Hasta 1495 : Alonso de Avila.
1495-1496 : Juan de Piña.
1497-1520 : Alfonso Bermúdez de Portillo.
1520-1560 : García de Baeza.
1561-1563 : Francisco de Soto.
1563-1564 : Julio de Peñalosa.
1564-1576 : Hernando Rodríguez.
1569-1578 : Diego de Olivares (2.° organista) en 1583 organista titular.
1576-1583 : Cipriano de Soto.
1579-1582 : Francisco de Bustamante (2.° organista).
1582 : Bernardo de Torres (2.° organista).
1584-1585 : Francisco Páez de Salcedo.
1585-1589 : Josepe de Ysasi.
1589-1592 : Bernardo Clavijo del Castillo.
1592-1594 : Pedro de Pradillo.
1594-1604 : Jerónimo de Peraza.
1604-1610 : Luys de Bustamante.
1610- ? : Pedro de Argüello.

Notas sobre músicos relacionados con la catedral de Palencia (años 1592-1608)

Concluyo el presente trabajo con la transcripción de algunos asientos encontrados en las ACP y que me parecen particularmente interesantes para la historia de la música en España. Huelga decir que mediante estas citaciones no se agotó la riqueza de las fuentes de información. Queda todavía mucho por investigar y trasladar.

«9 de agosto de 1592 : El Cabildo de Palencia pide al de la Catedral de León que preste algunos músicos, a saber : un contralto voz; ministriles : tiple y sacabuche.»

«25 de enero de 1594 : Miguel Gutiérrez, sacabuche, pide licencia para irse a la Capilla Real. Después regresa a Palencia y en septiembre asienta en la Capilla de Burgos.»

«8 de junio de 1594 : Músicos y ornamentos para el Marqués de Aguilar, para Pina, hacer las honras al Duque de Medinaceli.»

«Mayo de 1595 : Músicos a Paredes de Nava.»

«17 de julio de 1596 : Licencia a los músicos para hacer las honras de la Marquesa de Alcañices. A pedido del Marqués.» (Honras fúnebres.)

«9 de junio de 1597 : Cometieron sus Mercedes al Sr. Chantre ordene al Maestro de Capilla adonde aya de cantar los Villancicos de la procesión del día de Corpus, no inobando cosa de lo que sea acostumbrado siempre en esta Yglesia y esto quedó assi acordado por todas sus Mercedes.»

«Miércoles 25 de junio de 1597 : El Cabildo da licencia a los músicos de actuar en la Fiesta de Corpus en Becerril de Campos.»

«9 de julio de 1599 : Sus Mercedes amonestan al maestro de capilla Gaudí que cada día hubiese ejercicio en el canto de órgano como en el canto llano porque últimamente hubo *descuydo y floxedad* por la parte del maestro.»

«Lunes 14 de mayo de 1601 : Este dcho. día y cabº se recibió una carta del maestro Thomas Luys de Victoria de la Capilla Real de las Descalzas de Madrid y con ella vnos libros de Canto de Organo que auía compuesto para cantar los músicos y ministriles al órgano, e vistos por sus Mercedes después de auer tratado lo que sería bien dar al dcho. maestro por los dichos libros, acordaron de votar si le darían diez o doce ducados de la obra y por mayor parte salió acordado se le den diez ducados no más.»

«9 de febrero de 1603 : ...se recibe a Alonso González, ministril, por su sufficiencia y partes y buen tono de Chirimía y Corneta.»

«4 de agosto de 1603 : Que se envíen músicos y ornamentos para la fiesta del Sacramento de Magaz.»

«9 de octubre de 1603 : Carta de Alonso Lobo, Maestro de Capilla de la Iglesia de Toledo, y manda su Libro impreso de Misas. El Cabildo le da diez ducados por el libro. (Intervino en el asunto el maestro de capilla Gaudí, que, según parece, era muy amigo de Lobo).»

«Martes 15 de febrero de 1605 : A las tres de la mañana falleció Bricio Gaudí, Maestro de Capilla. Fué eminente hombre en su officio y gran compositor en latín. Dejó a la Fábrica desta Santa Iglesia todas sus obras que fueron muchas y muy buenas.» (Sucedió en el cargo : Juan Vidal de Arce, mtro. d. cap.).

«9 de febrero de 1605 : El Cabildo delibera que se envien seis Escudos al Maestro Felipe Rogier que había mandado un Libro de Missas.» (Este dato no cuaja con la fecha de la muerte de Rogier — 29 de febrero de 1596 — que suele figurar en los diccionarios de música.)

«31 de marzo de 1605 : 300 Reales de la Obra a la muger del maestro de capilla Gaudí.»

«9 de abril de 1605 : El Cabildo manda llamar a Alonso de Cépeda, Maestro de Capilla en Zamora que no viene.»

«22 de octubre de 1605 : Oposiciones a la prebenda de maestro de capilla y se presentan : Juan ban(?), maestro de capilla de Tafalla; Francisco de Bustamante; Pedro Fernández, maestro de capilla de Santo Domingo de la Calzada; Bernardo de Peralta, maestro de capilla de Alfaro; Juan Vidal de Arce; siendo elegido el último.»

«9 de enero de 1606 : El Cabildo despide a Vidal de Arce *por un delicto* e igualmente a Francisco Ruy, ministril.»

«9 de noviembre de 1606 : Con el fin de obtener la plaza vaca de maestro de capilla se oponen Juan de Avila, cantor de Verlanga, y Juan Ruy, maestro de capilla de Villagarcía. Ambos no satisfacen. A pesar de todo, en 20 de marzo de 1607 es elegido Juan de Avila.»

«28 de abril de 1607 : El Cabildo "recibe muy bien a Juan de Avila", el nuevo maestro de capilla.»

«14 de junio de 1608 : El Cabildo manda dar Cien Reales de la Fábrica a (Sebastián de) Vivanco, maestro de capilla de Salamanca, por vn libro de Magnificas que auía compuesto y embiado a la Yglesia.»

Corresponsales de Miguel Gómez Camargo

Por Miguel QUEROL

En la «Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés» (Barcelona, 1958) publicamos un artículo titulado *Nuevos datos para la biografía de Miguel Gómez Camargo*, el cual estaba basado principalmente en una serie de cartas dirigidas a este compositor, y publicamos un par de ellas como muestra previa para dar una idea de la importancia que, para la música española del siglo XVII, tiene la correspondencia dirigida a nombre de Miguel Gómez Camargo. En estas páginas transcribimos una selección de dichas cartas, ordenadas cronológicamente, omitiendo aquellas cuyo contenido no hace referencia o que nos han parecido desprovistas de interés. Mas, con el fin de dar una idea lo más amplia posible del movimiento de esta correspondencia, ponemos a continuación la lista completa de los autores de las cartas conservadas, notando cuando se trata de músicos cuya existencia se ignoraba hasta el momento de la publicación de esta correspondencia.

Abbadia, Andrés de. Compositor desconocido. En 1677 era maestro de capilla en Palencia.
Ambrona y Carpio, Benito. Compositor desconocido. Sus cartas no llevan el nombre de la población donde fueron escritas.
Astorga, Francisco Alejo. Desconocido. En 1679 era maestro de capilla en Astorga.
Barrera Mondragón, Juan de. Músico desconocido. En 1687 residía en Medina.
Cabodevilla, Gaspar. Desconocido. Maestro de capilla en Avila en 1671.
Caçado, Juan. Desconocido. Maestro de capilla en Astorga en 1651.
Calle, Láçaro de la. Desconocido. Maestro de capilla en León en 1651.
Caseda y Zaldívar, Diego de. Maestro de capilla del Pilar de Zaragoza.
Castillo, Catalina del. Monja de Santa Clara la Real de Tordesillas.
Contreras y Castrillo, Catalina de. Monja cantora de Santa Clara la Real de Tordesillas.
Domínguez, Tomás. De su carta no se deduce que fuese músico.
Escalada, Francisco de. Maestro de capilla de León en 1658, dato desconocido en la biografía de este conocido compositor.
Fernández Andrade, Juan. Maestro de capilla en Burgos en 1682.
Fernández Blas. Desconocido. Residía en Palencia en 1686.
Fernández, Lorenzo. De su carta no se deduce que fuese músico.
Gómez, Antonio. Hermano de Miguel Gómez Camargo.

Gutiérrez Pacheco, Bartolomé. Desconocido. Ninguna de sus cartas lleva el nombre de la población donde las escribió, si bien de la que lleva fecha de 21-III-1653 parece desprenderse que en ese tiempo estaba en Avila.

Grande, María Francisca. No músico.

Ledesma y Ormona, Antonia. Monja cantora de algún convento. Su carta no lleva el nombre del lugar donde la escribió.

León, Juan de. Compositor que residía en Sigüenza en 1649.

López de Guevara, Gregorio. Desconocido. Maestro de capilla de Oviedo en 1660.

López, Felipe. Músico desconocido. La carta no lleva lugar de residencia.

Navarro, Fray Francisco. Superior de un convento de frailes de Madrid en 1674. Parece que no era músico. Nada tiene que ver con el compositor Francisco Navarro de Valencia.

Pinel, Isabel. Superiora y tal vez también encargada de la música en el convento de la Encarnación de Avila en 1653.

Pinel de Monbroy, María. Es la misma anterior, cuyo nombre completo sería María Isabel Pinel de Monbroy. Ello es evidente, puesto que ambas cartas son de la misma mano.

Ramírez de Espinosa, Juan. Del contexto de su carta no se deduce que fuera músico.

Riquende, Pedro. No músico.

Robles, Juan de. Desconocido. Maestro de capilla de Astorga en 1653.

Romero, Juan. Tal vez sea el compositor Fray Juan Romero. Su carta no lleva el lugar de residencia.

Ruiz, Matías. Maestro de capilla de León en 1665. A juzgar por las fechas debe ser otro que el Matías Ruiz, maestro de capilla de la Encarnación de Madrid.

Ruiz Samaniego, Francisco. Hermano de José Ruiz Samaniego de Zaragoza. Francisco era maestro de capilla de Burgos en 1656.

Salazar, Juan de. Desconocido. Maestro de capilla de Zamora en 1674.

Torizes, Alonso. Maestro de capilla de Málaga en 1672.

Torres, Luis de. Desconocido. Maestro de capilla de Astorga en 1647.

Vreuela y Arteaga. Desconocido. Maestro de capilla de Salamanca en 1682.

Vega, Francisco de la. De su carta no se desprende que fuese músico.

Velarde, Pedro. Del contexto de su carta no aparece como músico.

Viany, Andrés de. Desconocido. Maestro de capilla de Osma en 1669.

Zubieta, Francisco. Desconocido. Maestro de capilla de Palencia en 1689.

Sigue a continuación la transcripción de las cartas.

Al R.^{do} Miguel Gómez Camargo, gde. Dios, Maestro de la Igl.^{a} de Medina de el Campo.

Temeroso quanto aficionado y servidor hago esto, mas afianzando mi voluntad me atrevo a suplicar a Vmd. me saque de enpeño que solo le hará de tantas prendas como en Vmd. se luzen de que me alegro infinito y espero de más verlas mui lucidas en esta ciudad a lo que todos diçen porque es sin duda. Si Juan de Padilla haze ausençia de su Iglesia, Vmd. a de ser el que a de ocupar

su silla, de que mi maestro Diego Sanchez está gozoso por tener tan zerca tan buen amigo. Aora digo S.r que el caso que se me ofreze es que una S.ra monja a quien tengo toda obligación me a mandado la remita un motete para cantar esta quaresma y que también pueda servir para entre año. Parézeme essos versos de esse salmo serán a propósito. La orden es dificultosa, que por esso la dejo en tales manos : tres tiples y un contralto, de modo que entre el primer tiple solo y luego, a tiempos, aguarden pausas las tres vozes y se quede tanbién solo y la conposición no dificultosa, porque no lo requiere la brebedad del tienpo. [El] aconpañamiento de esta voz es escusado, porque, como Vmd. verá, no ai contrabajo y el mismo tiple primero diçe con una harpa la misma voz de tiple. S.r maestro, no como afiçionado, sino como el más mínimo de su casa, le suplico me honrre en fe de que me tendrá aquí a su serviçio, y le suplico me dé un recado a mi hermano Pedro López y sobre todo para aliviarme de este cuidado le buelbo a supplicar me avise para el martes aunque sea por el ordinario. Y a Dios que gde. a Vmd. como deseo. V.o y fbro. 22 de 648.

De Vmd. PHELIPE LÓPEZ.

Al R.do Miguel Gómez Camargo, gde. Dios, M.o de capilla y R.ro en la Cathedral de El Burgo de Osma.

Mucha md. me hiço Vmd. con su carta y nuebas de su salud y de la S.a M.a, pero aguóse con deçirme que la S.a Ana de S. Grabiel no la goça entera. Ya estará mejor. Que las grandes niebes y yelos an echo paracá otra tanta labor. Yo no pude escrivir a Vmd. el ordin.o pagado, porque suçedió y caso raro q. Vmd. se admirará, sin deçirnos palabra D.a Margarita en Siete Iglesias se dió las manos y palabra de esposa al escrivanillo del mesmo lugar, hombre de 22 años, viudo de seis meses y con una niña, q. de sobreparto avía muerto su mujer, una moça de mantellina con quien se avia casado en Gullad. Es natural de Matapoçuelos y aunque es hijodalgo de p.e y m.e por su parte, es un paupérrimo labrador — Nosotros embiamos luego por el el hijo y hija y yo me bine ayer de llebar a la niña a la Encarnación de Arébalo. Y en fin, sobre este canto llano, pues Vmd., como es tan buen m.o, eche el contrapunto —. El can.o Garibay murió y los feligreses nombraron a un hijo de Belloso el sastre. No ay sino paciençia p.a lo primero y p.a lo segundo y para lo tercero que es averse ido, sin deçir nada, Ambrosio a ser farandulero y quedar aquí su mujer, pero otro día la llebara. A esas S.ras beso la mano. Nro. S.r g.de a Vm. M.a 5 de março 649.

Don JUAN RAMÍREZ DE ESPINOSA.

A Miguel Gómez Camargo gde. Dios R.o y M.o de capilla de la Sta. Iglesia de Osma.

La de Vmd. reçibí ayer martes 2 de mayo con el gusto que si fuera de mi hermano, olgándome Vmd. la goçe en compañía de esas mis s.ras cuyas manos beso. Digoos que la diligençia que a Vmd. le supliqué bino muy buena, pero falta lo principal que es saber de esos notarios en qué año se tomó la posesión de ese benefiçio por don P.o de Castro y quanto bale este dicho benefiçio, que, aunque aga tiempo que fué, a de aber raçón dello en el ofiçio episcopal. Esto suplicamos don Simón y io por un amigo de todos y muy afiçionado nuestro. Todos los recaudos di a los s.res y en particular a Robles, los quales estimaron mucho, y dan a Vmd. sus retornos, estimándole como es justo = De León he sabido con çerteça pareçió el salmo cosa mucha esto por Luis de Torres que aunque todo lo demás pareçió así. Este, como pedido con disposición y adrede y a boluntad de

Laçaro, an conoçido el sujeto y el gran caudal de Vmd. que así lo escriben y se que están contentos callar y cobrar el despacho = El S.r Ju.o de Robles que está presente y en su nombre suplicamos a Vmd. nos ynbíe un salmo Dixit dominus y una Magnificat a 4 vozes con esta disposición : un contrabajo de caña, tres tiples que canten todo lo más bajo que puedan y el más bajo aga ofiçio de contralto, que es para monjas bernardas, a donde está para entrar una discípula bajona del S.r Ju.o de Robles y porque no baya sin algo nuebo suplico a Vmd. nos aga este fabor, porque a de ser presto adbierto a Vmd. que apenas saben cantar 4 puntos mui fáciles sin fuga. G.de el çielo a Vmd. y me perdone. Astorga y mayo 4 de 651.

Ju.o Caçado.

No he respondido a vuesamerced esperando la prueba de los villancicos para elegir alguno razonable, mas se va dilatando tanto con algunas ocurrencias que será mui tarde esta diligencia y así embío esos dos de el año pasado. No se si para allá serán a propósito pero se no tengo otros por aora con que poder servir a vmd. a quien suplico si por alla huviera alguna buena letra, me la embie, mandándome muchas cosas de su gusto. Tenga vmd. mil años de vida como deseo. Zamora 6 de noviembre de 1651.

B. l. m. de vmd. su mayor servidor y amigo,

Joan de Padilla.

Al Raçionero Miguel Gómez Camargo salud maestro de capilla de la Sta. Yglesia de el Burgo de Osma.

Cuidado me da el que a muchos días que no e sabido de la salud de Vmd. Horgaréme mucho de saber que la goça. Señor mío, el Corpus se ba llegando y después de la Asçensión començamos la prueba. Pesaríame que no nos honre Vmd. la fiesta con un par de Villançicos mui de su gusto y election que, con que le tengan tan bueno como el psalmo que nos enbió, los estimaré. Unas letras enbié a Vmd. y no e sabido si han llegado a sus manos; abíseme Vmd. y de su salud que nuestro Señor augmente. León y maio 22 de 652.

De Vmd. Láçaro de la Calle.

Al Racionero Miguel Gómez Camargo, salud M.o de capilla de la Sta. Igla. de Burgo de Osma.

Aunque oi es día de la Ascensión no dexaré con todas las ocupaciones de besar la mano a Vmd. por la que me hizo de los dos Billançicos, si bien el uno emos cantado acá de Fco. de León, que diçe : ai camaradita, ai camarada. El otro, Dios mediante, daremos buen principio con la nra. fiesta. De las letras que enbié a Vmd. todas le an cantado acá,si no es una que diçe : Salve panis Regina mater, etc. Si Vmd. a echo esa letra, suplícole me la enbíe, aunque sea en borrador, que yo la trasladaré, o enbíeme otra que toque en graçiosidad, si la tiene por aí a mano; quisiera cantar dos de Vmd. Ya estoi algo mexor de mis achaques, a serbicio suio y con grandes ganas de descansar y tenerle a Vmd. donde pueda serbirle. No soi más largo porque es ora de ir a la igla. León (fecha ilegible).

De Vmd.,

Láçaro de la Calle.

A Miguel Gómez Camargo, q. Dios gde. como deseo, Mº de capilla de la santa yglesia catedral de León.

Con la md. q. Vmd. en la suya nos hase no sólo nos prometemos buenas las entradas de quaresma, sino los medios y fines q. Vmds. también tengan con el gusto y salud q. les deseamos que es ygual como la nuestra y sentimos ynfinito mi comadre no tenga todo lo que a menester. Vmd. le de el pesame de nuestra parte = Estimo más que sabré desir el fabor en el buen despacho de la lamentasión, que no canso yo a Vmd. con menos confiansa de la q. Vmd. me promete en haserme md. las letras no faltaré a haser la de lisensia ..... las remitiré = Mucho e sentido tardase tanto la mía en llegar a mano de Vmd. por la detensión de la respuesta q. de la puntualidad con q. Vmd. me faborese ya formaba sentimientos mi boluntad. Pero si es pensión de los correos, fuersa sera acomodarnos con su orden hasta q. Dios nos trayga a Vmd. donde le comuniquemos de más serca que lo de Samora como a Vmd. le está bien no a de ser dificultoso queriendo el negosiarlo. No dije yo a Vmd. lo de Valladolid por ser cosa para Vmd., sino porq. supiese como no negosió nada Padilla = Y pues ya Vmd. sabe llebó Dios al prior se pedió la feligresía su canonicato a un sobrino de Calderón q. es sochantre y lo de su ermano Fran.co de Calderón el alguasil de la crusada = A Marica di su recado de Vmd. o de mi comadre. Estas señoras trinas (trinitarias?) nras. estiman ynfinito sus memorias de Vmd. y las buelben y festejaron mucho el modo de desir, y Mariana en particular estima la md. q. Vmd. la hase y della y de su madre y todos los desta casa resibirá Vmd. para sí y para la s.ª Ana de San Gabriel y mi comadre un millón de deseos de berle y besar sus manos, en quya conpañía nos g.de nuestro S.r a Vmd. los años q. pueda con salud q. deseamos.

Vmd y marzo 7 de 1643.

De Vmd. amigo que más cerca le desea,

Bartolomé Gutiérrez Pacheco.

Al Lisensiado Miguel Gómez Camargo, q. Dios g.de como deseo, Lid. M.º de capilla de la santa yglesia catedral de León.

Todo lo que de gusto me pudo causar el ber la de Vmd. me lo malogró la nueba q. de su poca salud en ella me da y perseberansia de su achaque en mi comadre, cosa q. sentimos todos ynfinito por lo mucho q. a Vmds. les deseamos la salud. Quiera nuestro S.r minorarles a Vmds. sus males y darles la mejoría q. le suplicamos y abemos menester. Resiba Vmd. el pésame de d.ª Inés y todos los desta casa y de las trinas. y ermanas, qu'es berdad lo an sentido en el alma y Mariana en particular se enternesió quando se lo dije y todas juntas prometieron encomendar a Dios a Vmds. porq. le tienen mucho afeto = La lamentasión resibí y está tan buena q. disimula bien el poco gusto en que Vmd. me dise q. la yso. Estímosela sobre mis ojos y quando ella no lo meresiera por cosas de su mano y gusto de Vmd. tubiera en mí la mesma estimasión q. no les doy io a sus obras nunca otro lugar. Sentí no biniese en la forma q. se lo pedí a Vmd. porq. no trujo más de un acompañamiento y abian de ser dos : uno para bajón y otro para biolón. Ya la remití el lunes. Si pudiere pasar, así se dirá, y si no, abiendo tiempo la enmendará Vdm. por faboreserme y nunca lo está tanto de Vmd. d. siempre q. me escribe hase de todos Vmds. mucha memoria y me dise se las ynbíe suyas y io me huelgo de ber tengan tan en la memoria lo q. a Vmd. todos debemos = Bien me holgara tubiese efecto el benirse Vmd. a Samora por tenerle más serca y ser mejor el majisterio y dígale Vmd. a la S.ª Ana de San Gabriel q. no tiene q. temer en esa parte la guerra, porq. allí no ay plasa de armas, qu'está en Carabajales y aquel lugar está mui seguro q. así plugiera Dios nos lo dieran. Las letras yran sin falta'n otra estafeta q. así sacan de todos los de la capilla. Resibe

Vmd. mil estimasiones de la md. q. les hase y en particular de las amigos Madrigal y San Benito y sus familias y de d.ª Inés y todos los de casa y Marica resibirá Vmd. ynfinitas memorias y las dará a la s.ª Ana de San Gabriel y mi comadre, en quya conpañía nos g.de nuestro S.r a Vmd. los años q. deseamos desta suya y marzo 21 de 1653.

De Vmd. siempre amigo q. más serca le desea,

Bar.me Gutiérrez Pacheco.

Sr. Miguel Gómez Camargo:

Deseando saber q. yglesia ocupava Vmd. e hecho algunas diligençias y anme dicho está en la de León. Olgaréme çierto q. sea con muchos aumentos como los mereçen sus prendas de Vmd. q. ya sabe las muchas servidoras q. tiene en casa y q. yo le e sido y lo seré siempre. = Siguiendo este natural afecto escriví aora un año a Vmd. a Astorga, entendiendo estava allí y deseando tener música suya en la octava del ss.mo sacramento. Con el mesmo intento escrivo ésta y le suplico me responda p.ª q. viendo yo carta suya y sabiendo gusta de haçerme md. procure remitirle las letras q. nos conçertemos, q. le ago saber a Vmd. tenemos voçes grandes, q. se sirvió nro. S.r de q. las reçibiésemos tan a tiempo q. no hiçiesen falta la S.ª D.ª M.ª Ordóñez y la S.ª D.ª Clara Eugenia y la S.ª D.ª Mariana Rosa, q. a todas tres las llevó nro. S.r en cosa de diez meses y menos, con gran sentimiento de todas. Emos reçibido en su lugar cuatro tiples grandes q. son el asombro de esta çiudad : una organista exçelente, hija de Esteban Tomás, y una bajona, discípula de Arroyo y, si la halláramos buena, reçibiéramos otra bajona por tener dos buenas y tocan harpa todas las cuatro boçes, pero la una dellas acompaña muy diestramente con ella y así suele haçer coro de por sí una o dos voçes con el harpa y las demás o tocan el órgano y el bajón; otra toca muy bien guitarra de rasgueado y punteado y canta con ella todo lo q. se ofreçe. Vmd. se sirva de responderme luego, q. deseo mucho ver letra suya y saber de su salud y tener en la octava del SS.mo el luçimiento de cantarse música de Vmd. La S.ª D.ª Ana de Bracamonte b. s. a Vmd. l. m. y yo b. s. muchas veçes la de la S.ª Ana Camargo y a Vmd. g.de nro. S.r como deseo deste de La Encarnación de Ávila y março 12 de 1653 años.

Servidora de Vmd. q. s. m. b. s.,

Doña Isabel Pinel.

A Miguel Gómez Camargo que Dios g.de como deseo, M.o de capilla de la santa yglesia catedral de León.

Amigo y S.r mío : Sus cartas de Vmd. son siempre de tanto gusto para mí, que me faltan rasones para ponderar la md. que en ellas me hase. Yo, amigo y S.r no serbí a Vmd. en cosa ninguna con los de Ávila. Sólo les dí a conoser las muchas partes de su persona, quedando siempre mui corto, y así no tiene Vmd. nada que poderme agradeser en esta parte. Bien me holgara Vmd. diera a la S.ra Ana de San Gabriel y mi comadre, el gusto que desean en sacarlas dese lugar, pues no se hallan en él, que de ay jusgo consigiera yo el de tener a Vmd. más serca. Quiera Dios tenga lo de Zamora buen suseso que con eso estaremos todos contentos. Vmd. les diga se alienten sus Mds. que espero en Dios mui presto las emos de tener mui serca y gustosas, y a Vmd. no le embarase la md. que en esa yglesia le hasen para salir, que en qualquier parte á de hallar el mesmo agasajo, pues se lleba consigo su persona que es la que se ase lugar a los aplausos.

Las letras boy recogiendo. Ya tengo del Santísimo tres o quatro. Si Vmd. les á menester luego, o gusta dellas, me abise, que yo las remitiré luego. Las de Nabidad boy buscando modo para

grangearlas, y créame que en serbirle no abrá descuido en mí. El lunes pasado tubimos, por las fiestas del Rosario, toros. Torearon 4 caballeros. Ubo de todo en ellos. Fueron los toros mui brabos. Ubo alugnas desgrasias y mucha gente forastera. A la S.ra Ana de San Gabriel y mi comadre dará Vmd. ynfinitas memorias de D.a Inés y todos los desta casa, y Vmd. las resiba destas señoras trinas, que estiman la que Vmd. las hase, y en partiqular Mariana y los amigos San Benito y Madrigal, y todos los demás hasen lo mesmo. Y a Dios que a Vmd. me g.de los años que deseamos. Desta de Vmd. y agosto 22 de 1653.

De Vmd. siempre amigo,

BARTOLOMÉ GUTIÉRREZ PACHECO.

Al R.do S.r Miguel Gómeza Camargo g.de nro. S.r maestro de capilla de la cathedral de Valladolid.

Entendiendo remitir con esta la librança del dinero no e avisado a Vmd. del reçibo de los villançicos q. reçibí oy haçe ocho días y quedo con suma estimación de su cuydado de Vmd. y muy gustosa con las letras q. son muy buenas y me pareçe no son menos ventajosas las solfas con q. yo me prometo una exçelente octava y la çiudad la espera con tanta ansia q. pareçe no oyen en todo el lugar otra cosa que les de gusto, y para el de las s.ras cantoras, en teniendo música de Vmd. está la fiesta cumplida del todo. De todas reçiba muy particulares memorias q. b. a Vmd. l. m. y estiman las que le deven. Mi h.a y yo se la besamos con la de la s.a Ana de San Gabriel y s.a h.a y a Vmd. que nro.o s.r como deseo. Desde de la Encarnación de Ávila y mayo 10 de 1656 años.

B. l. m. de Vmd. su más cierta servidora,

Doña MARÍA DE MONBROY PINEL.

Al L.do Miguel Gómez Camargo, g.de Dios, Raçionero y M.o de capilla de la S.ta Yg.la de Valladolid.

Ayer reçibí una de Vm. la qual abía de benir q.do los quetes estos. Reçibí a tiempo sin carta ninguna, de que me marabillé mucho. En fin ayer 28 del corriente me la trajeron, que por eso a sido la causa de mi silentio y que no remita a Vm. las gracias asta aora. Los quetes salieron todos famosos. Viba muchos años por el cuidado, y estimaré se ofrezcan muchas ocasiones del serbicio de Vmd. en esta ciudad, así en lo que toca n.ra profesión como fuera de ella, que así en uno como en otro en lo que se me ofreciere le cansaré. A la S.ra su madre de Vmd. y s.ra hermana y toda su casa beso las manos. Quiero dar q.ta a Vm. como el s.r patriarca pretende todo esfuerço azerme ir por fuerza a Madrid. No le baldrá, porque aquello no está para hombres de bien y le fuera mejor azer lo que le pido con que yo me fuera como un cordero y así no lo conseguirá, aunque me fuera a ser cozinero de un conbento. A Dios g.de a Vm. como deseo. Burgos de 28 de 1656.

De Vm. su amigo q. s. m. b.,

FRAN.co RUIZ SAMANIEGO.

Al L.do Miguel Gómez Camargo g.de Dios, Racionero y M.o de cap.a de la santa Yglesia de Valladolid.

R.vi su carta de Vmd. con los villançicos y mucho gustó, con la nueba que me da de su salud; gócela Vmd. por felizes años y sea para mandarme, pues lo deseo con todas veras, así en lo que comunica mi corto yngenio, como en todo lo demás, que Vmd. fuere serbido. G.de Dios a Vmd. De León y enero a 29 de 1658 años.

De Vmd. q. s. m. v.,

Fran.co de Escalada.

Reciví las letras que vuesamerced me hizo favor con la estimaçión que mereze su cuydado. No se si el mio le aprovechará de algún alivio con essos dos villancicos que remito a vuesamerced. Uno canté el año pasado; el tartamudo es nuevo para este año. Olgareme lo sea para esa Sta. Yglesia y den el gusto que yo deseo en servir a vuesamerced que guarde Dios muchos años. De León y noviembre 27 de 1659.

De Vmd. siempre,

Fran.co Escalada

P. D. Advierto a Vmd. que son los originales los que remito con esta.

Señor maestro Camargo:

Señor mío : alegraréme infinito de que vsa. merzed goze mui cumplida salud, como se la deseo, i fiada en la merzed que me izo, quando bino a las fiestas de el Santísimo Sacramento i en la que me aze, me atrebo a cansarle me aga una lamentazión de mucho arte i de su buen gusto i gran zienzia, como Vmd. tiene, i que venga mucho de garganta, que siendo obra de Vmd. fío de Dios saldré yo con todo luzimiento i la brebedad encargo a vmd. muchos por ser el tiempo corto i en el interin vmd. vea qué se le ofreze de mandarme que lo haré con todo gusto de esta su zelda. Santa Clara la Real de Tordesilla i marzo diez i seis, año de 1658. Serbidora de vmd. que su mano besa,

Doña Catalina de Contreras i Castrillo.

Al L.do Miguel Gómez Camargo g.de nuestro S.r R.o y M.o de capilla en la S.ta Yg.la de Valladolid.

Las ocupaciones no me han dado lugar a dar a Vmd. parabienes de lo luçido de las letras, que a vuen seguro no seria menos la música. Esa S.ta Yg.la tubo mucha dicha, pues tiene m.o que le cercan muchas prendas de virtud y ciencia. Dele Dios a Vmd. lo que merece y le g.de infinitos años. Suplico a Vmd. me faborezca con un par de letras al S.mo que sean de gusto y Vmd. me mande muchas cosas que me corren obligaciones de servirle = Quando Vmd. fuere a la Salve a S. Martín me ará fabor de deçir al S.r Ju.o de Cambrona que aquel recaudo que le suplica el secretario Roçada, yo le suplico se lo remita, que siempre estaremos a su horden. Y perdone Vmd. los enfados. Obiedo y f.o a 28 de 1660 años.

De Vmd. q. s. m. b.,

José López de Guevara.

A Miguel Gómez Camargo, g.de Dios, Razionero y M.o de Capilla de la Sta. Yglesia de Valladolid.

Reciví el pliego con el villancico y el de Vmd. que me e olgado de ver. Se que es como de su gusto y estudio y lo mismo ofrezco. Si le ago, en remitirsele el correo que viene, vuscaré la letra de calenda y de la Conzebçión y la remitiré no en largo a Vmd. Azerca de esto nada yo tengo seguro. Me ará favor si a las otuviese Vmd. algunas seguidillas de el nazimiento de toda chanza. Aunque sea antiguas, las estimaré y lo encargo a Vmd. a quien gde. Dios y de toda salud en compañía de mi s.ra I. María a quien veso la mano. León dbre. 15 de 665 años.

De Vmd. q. s. m. b.,

Fr. Mathias Ruiz.

S.r M.o Miguel Gómez Camargo:

Su carta de Vmd. vió la congregación y quedaron con el reconozimiento que siempre a su persona se á echo. Las letras estimo por de mano de Vmd. y por azerse ellas tanvién lugar = Remito a Vmd. ese cuaderno que ynprimí el año pasado (por si no á llegado a su mano) donde hay algunas letras que se que son nuebas; si me viniere alguna, la remitiré con el cariño que de Vmd. esperimento. Lo mesmo le suplico = El P. R.o Andrés del Río queda tan sentido de la pérdida que Vmd. á tenido en su hermana que Dios aya (como yo lastimado) de que le damos el pésame, y aunque pecadores, en el sacrifizio nos acordamos todos los días de su merzed. Retorna a Vmd. las memorias y le suplica no le olvide en sus oraziones. Dios me gde a Vmd. Osma y noviembre 1 de 1669.

Siempre de Vmd. q. v. s. m.,

Andrés de Viany (?)

S.r M.o Don Miguel Camargo:

Vien creo Vm. estará muy gustoso con lo luzidíssimo que á quedado con los Villançicos de Navidad que a la verdad me sirbió de grande admiraçión y lo é confirmado con los que por acá emos cantado que son cristianos viejos = Tenga Vm. muy buenos principios de año con muy buena salud. Yo la tengo, aunque con muy poco gusto en saver que el S.r obispo de Valladolid viene a Salamanca, y así trato de salir de esta iglesia, que no quiero ya más pleitos con su Ill.ma Y así digo que si en esa S.ta Iglesia se me hace alguna equidad, que asistiré luego con sumo gusto de estar en compañía de Vm. Vien save que lo é deseado siempre, y así al presente lo deseo más. Al S.r Deán escrivo sobre esta materia y así, señor mío, si Vm. hace que se rresponda, me tendrá vuestra Vm. más propincuo a su obediencia. Desta suya Salamanca y henero 4o del 670.

De Vm. su mayor serbidor q. s. m. b.,

Lorenzo de Vreuela y Arteaga.

Sr. Don Miguel Gómez Camargo:

Con los fabores que Vmd. es servido hazerme en la suia de participarme las nuebas de su salud, quedo sumamente agradecido y muy en particular por el quatro, que es como suio, y muy del tiempo. Por acá está esso muy introduçido en los misereres y en el primero que aya se cantará

y tengo entendido a de parezer muchas vezes bien, si yo no le echo a perder. Doi a Vmd. muchas graçias por la md. que es servido hazerme y las reçiva de el Maestro en particular, en todos los demás de la Capilla, el amigo Nicolas de Arroyo y Don Fran.co el Arpista y siempre me tendrá Vmd. muy a su obediencia con muy finos deseos de servirle como lo pide mi obligación. Dios gde. a Vmd. muchos años. Ávila y febrero 17 de 1671.

De Vmd. su servidor y Amigo más seguro q. s. m. b.,

GASPAR DE CAVODEVILLAS.

S.r M.o D. Miguel Gómez Camargo:

E estimado mucho la noticia que Vmd. es serbido participarme de su salud, que la deseo mui cumplida a Vmd. i pongo a Dios por testigo de esta verdad =

El billancico que Vmd. me hordena remitiré al correo que biene, deseando sea del buen gusto de Vmd. =

Si en el ínterin puede Vmd. cocorrerme con alguna letra de la Concepción o Nabidad la estimaré como todo q.to Vmd. me mandare, cuya bida g.de Dios, como deseo para mí. Málaga, octubre 25 de 1672.

Cappellán de Vmd. q. s. m. b.,

ALONSO TORIZES.

Señor M.o don Miguel Gómez Camargo:

Días a que escriví a Vmd. y me tiene con mucho cuydado su salud, el zielo se la dilate por los años que éste su más afecto desea. En ella suplicaba lo mesmo que en ésta, y por lo mucho que me importa, por ser el desempeño de mis fiestas, me aga Vmd. favor de remitirme algunas letras de Corpus como asta oy lo [ha] acostumbrado, y me perdone tantos enfados, como cada día doy a Vmd. sin aberle servido en nada; olgáreme se ofreziera ocasión para que experimentara Vmd. este mi afecto y pues tan suyo le tiene, disponga Vmd. lo que fuere de su gusto. G.de Dios a Vmd. Siguenza, abril, a 23 de 1672.

De Vmd. q. s. m. b. s.,

BENITO AMBRONA Y CARPIO.

A mi hermano Miguel Gómez Camargo, guarde Dios muchos años, raçionero y maestro de capilla en la santa yglesia de la ciudad de Valladolid.

Hermano Sr. mío : Con mucho quidado estoy de no aver bisto letra tuya, como no sea falta de salud, Doña María y yo estaremos consolados. Sabe que abrá tres meses que la mía estubo mui de quiebra porque estube en la cama quinçe dyas : un mal que nuestro Señor fué serbido de darme. Sírvase Dios con todo, que los años no se van en balde y así entonçes le aviso dos. María, como estava malo y, como dygo, no emos tenido respuesta y esperamos de Dios no nos oblides, ya que no quiere Dios que nos beamos más de cerca, que bien se yo que tus méritos son muchos para esta santa yglesia, pero mi suerte es la corta y sobre todo si son conveniencias tuyas lo llevaré con algún consuelo. Por bida tuya, hermano, que la caridad que me sueles acer no me oblides, que cada día es menester más y perdona por amor de Dios que no te lo puedo pagar, sino estando siempre encomendándote a su Magestad que te asista con su gracia santísima y nos asista a todos, pues su poder es grande, y reçive muchas encomiendas de Doña María tu hermana que se que no se oblida de encomendarte a Dios. La fiesta del Corpus estuvo buena. Abísame de la tuya y con esto y Dios te guarde muchos años. Toledo y tu casa, junio a 22 de 1674 años.

Tu ermano,

ANTONIO GÓMEZ.

Al M.º D. Miguel Gómez Camargo, g.de Dios, Razionero y M.º de capilla de la Sta. Ecc. Valladolid.

El correo pasado vesé a Vm. la mano y remití tres letras del SS.mo a mi pareze mui buenas y estoi con cuidado de que Vm. no me abla palabra de ellas en la suya y ansí si no ubieren llegado, abíseme Vm. las bolveré a copiar y a remitir. También supliqué a Vm. me faboreziese con algunas letras de su elección para ir empezando a trabajar mi fiesta del Corpus y aora buelvo a hazer la misma súplica que no tengo consuelo, quando no tengo letras de Vm. El tono de los Dolores remito y es el que acá se canta. Mi Me y hermana estiman sobre sus ojos los memorias de Vm. y se las buelven duplicadas mui de corazon, porque sin duda amamos a Vm. todos en esta su casa como nuestro padre o hermano y todos suplicamos a su majestad nos le gde. en su grazia para N.º consuelo. Desta toda suya Zamora y Marzo 1 de 1674, quien más deve y estima a Vm., q. s. m. b.,

Juan de Salazar.

S.r M.º Camargo.
Ave María.

Alégrome mucho de q. Vm. goçe de mui buena salud. Aunque en la suia me dize está mui cansado y biejo, la primera admitola, la segunda no respondo a ella, porq. es materia odiosa. S.r mío, io no digo más de mí q. tengo quarenta y quatro años y bentiséis de fraile, q. es bastante para estar un honbre echo pedazos y aora más, pues abiendo sido seis años vicario deste convento, quando juzgué me dejaran un poco de tiempo descansar, me an buelto a reeligir, y por esta causa no e respondido a la de Vm. Es mucho mi trabajo como se podrá informar del P.e letor de artes de ese conbento, que me conoze y sabe q. es berdad lo q. digo. En efeto esto es istorear. = Digo S.r q. remito a Vm. ese billancico q. me a costado un poco de travajo sacarle al maestro. Vm. lo traslade luego y le remitiré otro q. me a ofreçido serio. No tengo entroduzión con él y por eso me a costado un poco de trabajo. Bea Vm. si es de su gusto y si no, no ai nada perdido; remítamele luego y así está empeñada mi palabra. No sabe para a donde ba. Con este seguro puede estar Vm. y perdoneme C. no pueda correr más la pluma, porq. estoi echo pedazos. A mi señora doña María Camargo beso la mano y a Vmd. g.de Dios felizes años y la Amada desta Vmd. Madrid, octubre 27 de 74.

De Vm. capellán y amigo, q. s. m. b.,

Fr. Fran.co Navarro.

Sr. Maestro Miguel Gómez Camargo.

Amigo y S.r mío : No respondí la pasada por no estar bueno i el mucho trabajo, pues ni una cathedral tiene más. Estimo sobre mis ojos las letras que son como suyas y de su buen gusto. Si yo fuere de algún probecho puede mandarme, pues save soi suyo de corazón, pero lo q. Vm. si que es tan primoroso i de tan lindo gusto q. en mi opinión nadie se le iguala y no gasto lisonjas. Adiós, amigo y S.r M.º Mayo, víspera de la Ascensión 1675.

Amigo de corazón, q. b. s. m.,

Juan Romero.

Al M.º Miguel Gómez Camargo, racionero entero de la S.ta Igla. de Balladolid.

Siempre q. Vmd. gustare mandarme, lo an con mucha boluntad, y así remitiré por la estafeta un par de billançicos y la tonada que Vmd. me dize; prebéngaselos para lo mismo, porq. siempre é estimado sus obras. S.r mío, sin tenerle serbido nada, le comienzo a cansar. El portador de ésta es criado de un canónigo muy S.r mío, el qual, por aberse ausentado para muchos días, lo á dejado desacomodado y no lo mereze, porq. tiene muchas partes para q. qualquiera persona lo pueda apetezer y serbirse de él, porq. es mozo de toda confianza y virtudes. Vmd. me aga fabor de procurarle una comodidad para serbir, q. él desempeñarála y a mí me ará gran fabor. A toda su casa de Vmd. beso las manos. Desta suya, Burgos, octubre 20 de 1676. Su más afecto de Vmd.,

Francisco Ruiz de Samaniego.

S.r Maestro don Miguel Camargo:

Con mucho gusto reçebí la de Vmd., pues por ella me açe partiçipante de su buena salud que goçe por los años de mi deseo, que aseguro lo debe todo, la merced que me açe, al cariño [que] tengo así a Vmd. como a sus obras, pues todas pareçe que son yjos de un parto y me olgara se ofreçiera ocasión en que se biera mi afecto, que sienpre será de serbirle por quien es y por lo estimado de sus obras, aunque aquí no nos quiso dar el S.r Maestro Barca el gusto que deseábamos, pues no se cantó el billançico de la gayta, aunque lo probamos y nos pareçió como obra de su buen gusto. Sólo cantamos el de nobedad, pastores, que es mui lindo billançico y cumple bien con la letra. De nobedad fué el que más bien pareçió y, según las letras que Vmd. me remitió, no puede de aber dejado de venir la fiesta de nabidad mui luçida, porque son ocasionados a que Vmd. gastara en ellas el buen gusto que tiene en bestirlos. Nuestro maestro Barca, S.r, está ya mui achacoso y biejo, pues que no pudo el pobre en toda la nabidad lebantarse de la cama, sino fué una mañana y luego se bolbió a la cama y le tenemos al buen señor cayendo y lebantando a cada día. Dios le de la salud que más le conbenga para su santo serbiçio y a Vmd. me le guarde los años de mi deseo y reçiba mui repetidas memorias de doña Francisca mi mujer y de el amigo Diego Garçía que se olgó infinito de saber de su salud y le enbía mui repetidas memorias. Palençia y enero a 22 de 1677.

Andrés de Abbadía.

A D. Miguel Gómez Camargo gde. Dios M.º de Capilla en la Sta. Yglesia de Valladolid.

Remito a vmd. las letras de los Villancicos de Reyes que lo que tienen de bueno, que son nuevas. Alegrareme goze Vmd. salud, a quien de Dios muchos años. Zaragoza y Henero a 9 de 1678.
De Vmd. q. s. m. b.,

Diego de Caseda y Zaldíbar.

S.r D. Miguel Gómez Camargo:

Dé nro. Señor a Vmd. muy buenas salidas de Pasquas, entradas de años y fiestas de Reyes con muchos aumentos de su divina gracia, con mucha vida y entera salud, y deseo me dé muchas ocasiones de su servicio q. executaré siempre con buena voluntad, y estimo los Villancicos. Gde Dios a Vmd. muchos años como deseo. Astorga y henero 5 del 679.

Veso la mano de Vmd. servidor,

Fran.co Alejo de Astorga.

Mi Señor y mi Amigo : Dé a Vmd. ntro. Señor mui feliçes y alegres Pasquas espirituales y corporales como yo deseo para mi. Yo me las prometo mui buenas con saver las a tenido como yo se las deseo = Señor, no cansé a Vmd. en la suplica de los Villançicos, por quanto el mtro. de Zamora y el del Pilar de Zaragoça y otros los an ymbiado, sin ynterbenir el cavildo, si no es por súplica de cantores amigos como yo lo soi de Vmd. y lo seré toda mi vida y así de qualquier suerte estoi siempre mui a los pies de Vmd. suplicándole me mande muchas cossas de su agrado, que es çierto lo aré como si fuera mi padre. A quien guarde ntro. Señor.

Burgos y diziembre 26 año de 1682.

De Vmd. quien más le desea servir asta la muerte y su mano besa,

Joan Fernández Andrade.

[P. D.] Sírvase Vmd. de ymbiarme el cartapaçio de los Billançicos que Vmd. cantare este año de el Señor a D. Blas Fernández Céspedes. Reciba Vmd. los Pasquas.

S.r M.o D. Miguel Gómez Camargo:

Señor mío : los días pasados asistí algunos a la octava de Nra. S.a del Carmen en su convento a donde está un religioso que es sobrino del M.o Ruiz y quien cargó con todas sus obras. Halléle algo inclinado a yrlas vendiendo y io le dije como escriviría a algunas partes dando esta notiçia que doy a Vmd. para que vea si gusta de alguna cosa. Yo estoy a la obediencia de Vmd. con muy buena voluntad deseando g.de Dios a Vmd. muchos años. Ma[drid] julio 29 de 82.

B. l. m. de Vmd. su bajón

Don Lorenço Vriuela y Arteaga.

Señor mío : yo he estado tan ocupado estas Pasquas que no he tenido lugar de cumplir con la obligación de que Vmd. reconociese se los he deseado mui festivas y gustosas, pero pues no se ha acavado el punto de la solemnidad de ellas, no quiero perder en él lo que es tan de mi cariño que es que Vmd. tenga mui buenas entradas de año y Pasquas de Reies = Los Villancicos son mui buenos y aunque las letras las podra acetar qualquiera, creo que la música de ellos sería mucho más gustosa. Mi Prima besa de Vmd. las manos y todos deseamos de Dios a Vmd. mucho años. Medina i henero 6 de 1687.

Juan de la Barrera Mondragón.

Un Tratado de Organería del siglo XVIII

Por Francisco BALDELLÓ

La historia del órgano en nuestra patria cuenta ya algunos siglos. Por lo que concretamente a Barcelona se refiere, podemos afirmar que las primeras noticias pertenecen al siglo XIII, época en que Berenguer Desplá, beneficiado de la iglesia catedral de dicha ciudad, construye un órgano con destino a la misma iglesia. En 1345, a causa del mal estado de aquel instrumento, fue llamado Martín Ferrándiz, organero de Toledo, para proceder a su reparación. Así, pues, podemos afirmar que poseemos siete siglos de historia del órgano.

Los documentos del siglo XIII no son muy explícitos sobre las características de los primitivos órganos. En cambio, el siglo XIV nos ofrece una descripción detallada de lo que era un órgano en aquellos tiempos. El proyecto que en 1345 presenta el referido Ferrándiz, al Cabildo catedral de Barcelona, nos permite formar una idea completa del mecanismo y de las demás características de un órgano.

Después del documento de Ferrándiz no han cesado los constructores de redactar proyectos y planos para la construcción de nuevos instrumentos destinados a las iglesias de nuestra patria. Los contratos, ya de antiguo, se formulaban, entre el constructor y los párrocos o juntas de obra, ante notario.

El Instituto Español de Musicología dedica una especial atención a estos estudios históricos. En los aspectos documental y gráfico, los trabajos que allí se han realizado son respetables, por su cantidad y por su calidad. El tesoro de materiales recogidos en archivos y bibliotecas de nuestra patria es de un valor considerable en estos momentos. Además dicha institución musical ha convocado concursos para premiar las mejores colecciones presentadas por los estudiosos y especializados. El fichero que posee de maestros organeros, sobre todo en lo que se refiere a nuestra región, es bastante completo. En el extranjero se han dado cuenta de nuestros trabajos de investigación en este sentido, y continuamente mandan consultas sobre los documentos dados a publicidad, o noticias sobre organeros de nacionalidad extranjera, establecidos en nuestra patria. La recogida de documentos, repe-

timos, es copiosa y de un innegable valor, y nos permite conocer la evolución de la manufactura de órganos a través de los tiempos.

Pero si hasta el presente el conocimiento de documentos referentes a la construcción de órganos puede satisfacer al más exigente investigador, en cambio no tenemos conocimiento de ningún tratado dedicado concretamente a dicha industria. Hasta bien entrado el siglo XX no se ha publicado ninguno. Afortunadamente en estos momentos ha venido a nuestras manos un ejemplar raro y muy notable; podemos afirmar que es único en su género, por lo menos por lo que atañe a nuestra patria. Ignoramos si en el extranjero existe algún caso paralelo. El manuscrito no lleva título, pero no le sería inadecuado el de «Tratado de la construcción de órganos» o «Vademécum del constructor de órganos». Es muy natural que al autor no se le ocurriese denominarlo de esta manera, por no ser de uso corriente en aquellos tiempos. El autor anónimo se limita a dar consejos, orientaciones y lecciones, siguiendo lo que la práctica le había enseñado durante los años de ejercer su profesión. Posiblemente escribió su obra a petición de sus discípulos, que deseaban conocer, por escrito, lo que verbalmente el maestro les enseñaba.

El manuscrito pertenece a la colección de ejemplares raros que posee en su rica biblioteca el distinguido bibliófilo don Juan Rogent. No es de extrañar que una pieza de tan alto valor bibliográfico e histórico haya pasado a su propiedad, dado el amor que él experimenta por todo lo que afecta a la historia del instrumento litúrgico por excelencia; amor que se traduce a la vida práctica a dedicar sus actividades comerciales a la manufactura de órganos.

El precioso documento, de formato 34 × 24,5 cm., consta de cuarenta folios, numerados irregularmente, con lamentables mutilaciones, debidas a la acción del tiempo. Hasta en algún lugar se nota la falta de páginas, que parecen haber sido intencionadamente arrancadas del cuerpo de la obra. Pero que de todas maneras no llegan a impedir el conocimiento del verdadero sentido de los conceptos emitidos por el autor. Contiene texto y ejemplos gráficos dibujados, al parecer, por el propio autor. En el texto se adivinan, a simple vista, dos clases de caligrafía : una, de factura correcta y fácilmente inteligible; otra, muy deficiente y en más de una ocasión difícil, por no decir imposible, de descifrar. Aumenta, además, esta dificultad de interpretación un lenguaje descuidado y hasta bárbaro. Está escrito en lengua catalana, propia de la época de decadencia, sin normas de acentuación, con ortografía atrabiliaria y sintaxis confusionaria. En su lectura se plantean problemas de muy difícil solución, en muchos pasajes. De todas maneras, por el contexto se llega a conocer el sentido que el autor intenta dar a sus descripciones. Después de un pacienzudo y laborioso trabajo, y con el asesoramiento de especialistas en paleografía, hemos logrado transcribir el manuscrito en su totalidad, salvo algunos pocos pasajes, que señalamos con las debidas reservas.

La parte gráfica del manuscrito se nos presenta con más claridad, dentro del carácter sencillo y rústico de los procedimientos. Claramente se adivina que el autor no era un maestro en el arte del dibujo. Pero consigue magníficamente la finalidad que persigue, que no es otra que la de dar ideas claras de lo que va contenido en el texto. Hasta en algunos pasajes se nota una cierta gracia y elegancia artística. La portada del manuscrito, que reproducimos aquí, nos dará seguramente la razón. Es la fachada de un órgano, no sabemos si responde al proyecto de alguno de los que el autor había construido o si fue dibujado con destino al trabajo didáctico que acababa de escribir. Aparecen en dicha fachada bien distribuidos los tubos sonoros, cinco en cada lado y en el centro, once en la parte inferior y once en la superior. Los motivos ornamentales que enmarcan la fachada son propios del gusto de la época barroca. En la parte inferior se ve el teclado, con los registros debajo, y unas líneas rectas, que muy bien pueden representar la comunicación con los secretos. Seguramente en la parte anterior tendría que aparecer la consola o cadireta. En ambos lados se ven unas puertas, que seguramente tienen la finalidad de dar acceso al teclado. (Véase lámina I.)

El nombre del autor del manuscrito no aparece de una manera explícita en ninguna parte. Por algunos pocos detalles recogidos en el transcurso del texto podemos aventurarnos a afirmar que podría ser original de algún religioso. En algunos claros en blanco del manuscrito se hallan indicaciones que permiten conjeturar esta posibilidad. Así, en el folio 6, en un espacio blanco que queda en la descripción gráfica, del diapasón, se lee : «Dia 24 de maig a dos horas de la tarda morí Fray Dalmau Alsina en est convent de Cervera, al dia sobredit de 1776». En otros espacios blancos aparecen las palabras : «Carissim Pare». Todos los folios del manuscrito que contiene texto van encabezados con un pequeño anagrama, formado por tres pequeños palos juntos, símbolo, al parecer, de la Santísima Trinidad, lo cual podría muy bien indicar que el autor del manuscrito pertenecía a la orden trinitaria, como más adelante afirmamos.

Y no debería extrañarnos la condición de fraile del autor del manuscrito, ya que en aquella época, y en otras más remotas y posteriores, los religiosos acostumbraban a dedicarse a la manufactura de órganos, y algunos por cierto con innegable competencia. Efectivamente, dos siglos atrás, o sea en 1480, residía en el convento de padres dominicos del convento de Santa Catalina, de Barcelona, un padre que se hizo famoso por sus obras orgánicas esparcidas por diversos lugares de nuestra región. Por cierto que, según consta en algún documento, dicho Padre Pablo Rossell se vio precisado a hacer constar que él realizaba sus trabajos de organero, que le obligaban a desplazarse largas temporadas de su residencia habitual, con la debida autorización de sus superiores. Así se sinceraba delante de los que le reprochaban sus largas ausencias del convento.

timos, es copiosa y de un innegable valor, y nos permite conocer la evolución de la manufactura de órganos a través de los tiempos.

Pero si hasta el presente el conocimiento de documentos referentes a la construcción de órganos puede satisfacer al más exigente investigador, en cambio no tenemos conocimiento de ningún tratado dedicado concretamente a dicha industria. Hasta bien entrado el siglo XX no se ha publicado ninguno. Afortunadamente en estos momentos ha venido a nuestras manos un ejemplar raro y muy notable; podemos afirmar que es único en su género, por lo menos por lo que atañe a nuestra patria. Ignoramos si en el extranjero existe algún caso paralelo. El manuscrito no lleva título, pero no le sería inadecuado el de «Tratado de la construcción de órganos» o «Vademécum del constructor de órganos». Es muy natural que al autor no se le ocurriese denominarlo de esta manera, por no ser de uso corriente en aquellos tiempos. El autor anónimo se limita a dar consejos, orientaciones y lecciones, siguiendo lo que la práctica le había enseñado durante los años de ejercer su profesión. Posiblemente escribió su obra a petición de sus discípulos, que deseaban conocer, por escrito, lo que verbalmente el maestro les enseñaba.

El manuscrito pertenece a la colección de ejemplares raros que posee en su rica biblioteca el distinguido bibliófilo don Juan Rogent. No es de extrañar que una pieza de tan alto valor bibliográfico e histórico haya pasado a su propiedad, dado el amor que él experimenta por todo lo que afecta a la historia del instrumento litúrgico por excelencia; amor que se traduce a la vida práctica a dedicar sus actividades comerciales a la manufactura de órganos.

El precioso documento, de formato 34 × 24,5 cm., consta de cuarenta folios, numerados irregularmente, con lamentables mutilaciones, debidas a la acción del tiempo. Hasta en algún lugar se nota la falta de páginas, que parecen haber sido intencionadamente arrancadas del cuerpo de la obra. Pero que de todas maneras no llegan a impedir el conocimiento del verdadero sentido de los conceptos emitidos por el autor. Contiene texto y ejemplos gráficos dibujados, al parecer, por el propio autor. En el texto se adivinan, a simple vista, dos clases de caligrafía : una, de factura correcta y fácilmente inteligible; otra, muy deficiente y en más de una ocasión difícil, por no decir imposible, de descifrar. Aumenta, además, esta dificultad de interpretación un lenguaje descuidado y hasta bárbaro. Está escrito en lengua catalana, propia de la época de decadencia, sin normas de acentuación, con ortografía atrabiliaria y sintaxis confusionaria. En su lectura se plantean problemas de muy difícil solución, en muchos pasajes. De todas maneras, por el contexto se llega a conocer el sentido que el autor intenta dar a sus descripciones. Después de un pacienzudo y laborioso trabajo, y con el asesoramiento de especialistas en paleografía, hemos logrado transcribir el manuscrito en su totalidad, salvo algunos pocos pasajes, que señalamos con las debidas reservas.

La parte gráfica del manuscrito se nos presenta con más claridad, dentro del carácter sencillo y rústico de los procedimientos. Claramente se adivina que el autor no era un maestro en el arte del dibujo. Pero consigue magníficamente la finalidad que persigue, que no es otra que la de dar ideas claras de lo que va contenido en el texto. Hasta en algunos pasajes se nota una cierta gracia y elegancia artística. La portada del manuscrito, que reproducimos aquí, nos dará seguramente la razón. Es la fachada de un órgano, no sabemos si responde al proyecto de alguno de los que el autor había construido o si fue dibujado con destino al trabajo didáctico que acababa de escribir. Aparecen en dicha fachada bien distribuidos los tubos sonoros, cinco en cada lado y en el centro, once en la parte inferior y once en la superior. Los motivos ornamentales que enmarcan la fachada son propios del gusto de la época barroca. En la parte inferior se ve el teclado, con los registros debajo, y unas líneas rectas, que muy bien pueden representar la comunicación con los secretos. Seguramente en la parte anterior tendría que aparecer la consola o cadireta. En ambos lados se ven unas puertas, que seguramente tienen la finalidad de dar acceso al teclado. (Véase lámina 1.)

El nombre del autor del manuscrito no aparece de una manera explícita en ninguna parte. Por algunos pocos detalles recogidos en el transcurso del texto podemos aventurarnos a afirmar que podría ser original de algún religioso. En algunos claros en blanco del manuscrito se hallan indicaciones que permiten conjeturar esta posibilidad. Así, en el folio 6, en un espacio blanco que queda en la descripción gráfica, del diapasón, se lee : «Dia 24 de maig a dos horas de la tarda morí Fray Dalmau Alsina en est convent de Cervera, al dia sobredit de 1776». En otros espacios blancos aparecen las palabras : «Carissim Pare». Todos los folios del manuscrito que contiene texto van encabezados con un pequeño anagrama, formado por tres pequeños palos juntos, símbolo, al parecer, de la Santísima Trinidad, lo cual podría muy bien indicar que el autor del manuscrito pertenecía a la orden trinitaria, como más adelante afirmamos.

Y no debería extrañarnos la condición de fraile del autor del manuscrito, ya que en aquella época, y en otras más remotas y posteriores, los religiosos acostumbraban a dedicarse a la manufactura de órganos, y algunos por cierto con innegable competencia. Efectivamente, dos siglos atrás, o sea en 1480, residía en el convento de padres dominicos del convento de Santa Catalina, de Barcelona, un padre que se hizo famoso por sus obras orgánicas esparcidas por diversos lugares de nuestra región. Por cierto que, según consta en algún documento, dicho Padre Pablo Rossell se vio precisado a hacer constar que él realizaba sus trabajos de organero, que le obligaban a desplazarse largas temporadas de su residencia habitual, con la debida autorización de sus superiores. Así se sinceraba delante de los que le reprochaban sus largas ausencias del convento.

También en 1485 aparece el Padre Martirián Prats, abad de Breda, que, juntamente con su hermano seglar Antonio, realizó una larga y fecunda labor constructiva en el ramo de la organería. Las catedrales de Valencia y de Barcelona fueron testigos de sus habilidades de maestro organero.

Más tarde, en 1613, Fray Lorenzo de Saurcot, de la Orden de San Francisco, construyó el órgano de San Juan de las Abadesas. Al mismo siglo XVII pertenecen dos notables organeros, también religiosos de la Orden de San Francisco: son fray Juan Olius y fray Antonio Llorens.

En nuestro manuscrito se cita en varias ocasiones al padre Bartomeu Triay, que en 1696 construyó el órgano de la villa de Sitges. El padre Triay pertenecía a la Orden de la Santísima Trinidad. Por esta razón, según acabamos de notar, iniciaba siempre las páginas de sus manuscritos con tres pequeños palos, anagrama de la Trinidad. Aquel órgano de Sitges es presentado, a través del manuscrito, como modelo, y al mismo se refieren la mayoría de gráficos, como también el texto lo recuerda en varias ocasiones. Todo ello nos permite conjeturar que nuestro documento, concebido a manera de tratado del organero, pueda ser original del mencionado padre Triay, que en aquellos momentos gozaba de una gran reputación en la industria organera. Baste recordar su actividad constructiva, ya que es autor de los siguientes instrumentos: Iglesia de la Piedad, de Vich, 1682; Monasterio de Ripoll, 1710; Santa María de Igualada y Santa Elisabet, de Barcelona. Él es, con muchas probabilidades, el autor del manuscrito que comentamos. En la construcción del de Sitges invirtió un año, ya que, según afirma en el manuscrito, «lo any 1696 fou comensat, y lo any 1697 se acabà».

Hubiese sido nuestro deseo poder reproducir íntegro el manuscrito en facsímil fotográfico. Pero hemos tenido que desistir de nuestro propósito por muchas razones. Así es que nos limitaremos a extractar los puntos más destacados del mismo, a fin de que nuestros lectores puedan formarse una idea cabal de los procedimientos que seguían los viejos organeros para la construcción de los instrumentos que les encomendaban.

El anónimo autor del tratado sigue un metodo expositivo muy racional y sencillo, con el fin de que sus discípulos puedan aprovecharse de sus enseñanzas.

Dada la importancia que tiene un buen secreto para el perfecto funcionamiento de un órgano, no es de extrañar que el autor del tratado le dedique un considerable espacio, tanto en la parte literaria como en la gráfica. Las primeras palabras que dedica al constructor son las siguientes:

> «Forma y traça per a fer un sacret. Lo primer que se ha de procurar es pendra la madera que sia de bona qualidat, asò es, que sia ben seque y neta de grops y no sia revesosa.»

(Forma y manera para hacer un secreto. Lo primero que hay que procurar es tomar una madera que sea de buena calidad, eso es, que sea bien seca y limpia de nudos y que no sea repelosa). A continuación describe profusamente los elementos que entran en la confección de un secreto, y da varios gráficos demostrativos. Entre ellos se puede observar el que lleva por título «Sacret ordinari», que, por sus reducidas dimensiones, contrasta con el «Sacret gran del orga de Sitjas», que, por ser obra del autor, se presenta como modelo de buena construcción.

Seguidamente se ocupa de la construcción de la consola o «cadireta» del órgano a la cual, no hay que decir, le concede una importancia capital. Véase lo que, en concepto del autor, debía ser una buena «cadireta» para un órgano de grandes proporciones:

> «Per una cadireta de orga major: Primer flautat antonació 7 palms, octava des de la cara de lo orga major : sagon la quinsena, qui és dosena del orga major : flautat tapat quinta del primer flautat de la cadireta : lo quart tolosana de 3 flautas per punt : lo quint es lo nasart a 5 del flautat de la cadireta : 6 es lo lleno o simbalet de 3 flautas : lo 7 es lo flautat de medere de antonació de 14 palms, y esta cadireta es bona.»

El estudio de los registros del órgano es tratado en el manual de una manera detallada. Sobre todo algunos de ellos, como los llenos, van descritos minuciosamente, para mejor comprensión de los que pretendan dedicar sus actividades a la construcción de órganos. Véase la descripción del lleno del órgano de la parroquia de Sitges, que, según el autor, se puede tomar como modelo para la construcción de todos los de este género. Después en sendos gráficos, y sin comentarios, describe la manera de construir un «diapasson tapat, un diapasson 8 de fusta, obert de 12 palms».

Es muy interesante el cuadro sinóptico que da para la composición de los registros. Va reproducido a continuación:

«Diferents composicions per los registres dels orgas»

1. Flautat de la cara, entonació 13 palms.
2. Octava, la primera de fusta, 7 palms.
3. Quinsena sensilla.
4. Flautat tapat, la pria 8.ª de fusta.
5. Desinovena, duplicada.
6. Nasart a 5 de la cara.
7. 22.ª y 26.ª
8. 22.ª, 24.ª y 26.ª
9. 26 33 36.
10. Cornetilla a 3 canons per punt.

1. Flautat de la cara de 14 palms.
2. Octava de 7 palms; la primera octava, de fusta.

3. Dotsena llarga tota entera.
4. Tapadillo unisonus ab l'octava.
5. Quinsena duplicada.
6. Nasart a 5 del tapadillo.
7. Desinovena dobla, 3.ª
8. 22 24 y 26 - a 5.
9. 24 26 29 35 - 3, 5.
10. Cornetilla a tres canons, 19.ª, e, g. 22.ª, c. f. 24. ee. g.#»

Entre los registros estudiados en el tratado ocupa un lugar preferente el lleno, que es el más usado de los juegos compuestos, los cuales llevan la denominación de mixtura, del latín «miscere», mezclar. Los llenos, generalmente denominados así en plural, consisten en una composición de la octava y de la quinta del sonido fundamental; algunas veces tienen una tercera, y en los órganos modernos hasta la séptima. Triay da unos gráficos para la composición de llenos de cuatro, tres y dos puntos. El de cuatro puntos corresponde al órgano de la parroquia de Sitges, y los de tres y dos, al de la Purísima Concepción del Convento de San Francisco, de Mallorca. Según consta al pie de este último gráfico, dicho órgano de San Francisco fue construido en 28 de octubre de 1702. (Véase lámina II.)

Gráficos parecidos al anterior figuran en el tratado para la composición de la corneta, que es de tres puntos. (Véase lámina III.)

El registro llamado trémolo consta en el tratado con la denominación de «tenblant». Consiste en dos válvulas que están una enfrente de la otra, y al tirar el registro se presionan mutuamente, produciendo las vibraciones del aire, y consiguientemente un verdadero temblor de las voces. El autor da gráficamente idea de la disposición de dichas válvulas. Es de notar que este registro no ha sufrido, a través de los tiempos, variaciones esenciales, sino que se ha conservado igual, en la mayor parte de países. En Alemania es donde ha sufrido una más notable transformación. (Véase lámina IV.)

Muy interesantes, bajo todos los aspectos, son los consejos que da el autor para la construcción de los fuelles del órgano. En un gráfico, escueto y sin ninguna clase de comentarios, da una visión de la forma antigua que tenían dichos fuelles. Eran construidos a manera de abanico, y así se abrían y cerraban. Consistían en la superposición de tres o seis fuelles, que el entonador ponía en movimiento tirando de unas cuerdas. Cuando unos de los fuelles se deshinchaban, pasaban a alimentar los otros. (Véase lámina V.)

En tiempo de Triay ya los fuelles fueron modernizados y se adaptaron a la corriente de otros países. De aquí que el autor dé su «Regla general per fer las manxas». En el gráfico se ven los «manxons» o fuelles aspiradores, que alimentan el gran fuelle del depósito. También aparecen las válvulas de los fuelles aspiradores y el cajón de la distribución del aire. Son muy interesantes los consejos que da el autor para la obtención de unos fuelles que den

el apetecido rendimiento. Ante todo exige que sean construidos de madera buena y seca y limpia de nudos. Recomienda, además, que se usen, en lo posible, pieles raspadas, porque éstas se mantienen siempre flexibles. Así como se tendrá cuidado en que la cola que se emplee sea buena, y para conseguirlo mejor será conveniente acompañarla de «aygorden y ays». (Véase lámina VI.)

En un magnífico gráfico podemos darnos cuenta de la forma exacta que ofrecían en aquellos tiempos los teclados de los órganos. «Taclat per una cadireta», reza el epígrafe del dibujo de Triay. Es un modelo de teclado en el que van precisadas la anchura y la longitud que han de tener las teclas. La materia de dichas teclas era de «fiola de boix». El total de estas teclas suma 42, entre blancas y negras. Y, naturalmente, el teclado es de los que llamamos de octava corta o «capada». Recordemos que eran llamados así porque en la última octava inferior les faltaban las notas do ♯, re ♯, fa ♯ y sol ♯, según la siguiente distribución:

| D | E | B |
| C | F | G | A | H | H | c

Esta distribución, llamada también MI-RE-UT, se explica por habérsele añadido posteriormente las teclas MI-RE-DO, pues durante mucho tiempo el F (Fa) fue el sonido más profundo del órgano. (Véase lámina VII.)

«Modo per afinar un orgue»

Hay que notar que las quintas de la parte aguda siempre resultan algún tanto imprecisas. Las terceras y octavas son todas perfectas, sin alteración alguna. El punto se toma en C. sol fa ut grave, dándole lo que sea más natural para cantar; y una vez tenido el punto, proseguirá de la manera siguiente : C. grave, 8.ª C. agudo; después tomará la 5.ª de g. que dice ut sol, y procurará que quede un poco más baja; después la 3.ª mayor, que es C. y e., como se verá en la tabla siguiente. Conviene advertir que todas las 5.ªs hacia arriba, que son C.D.E.G. y ♯, todas fallan algún tanto; pero como a C. agudo es necesario f.fa ut grave 5.ª en bajo, esta quinta no ha de quedar perfectamente afinada, pues f. ha de quedar un poco más alta.

Para saltar de las blancas a las negras, para afinarse bien, se toma b. fa, b. mi, fuerte, a b f fa ut negra, y se va de 5.ª en 5.ª, y 8.ª

1. C. grave, 8.ª C. agudo.
2. C. grave, 5.ª C. agudo.
3. C. grave, 3.ª E. agudo.
4. E. agudo, 5.ª ♯ agudo.

5. C. agudo, 5.ª D. agudo.
6. D. agudo, 8.ª D. grave.
7. C. agudo, 5.ª F. grave.
8. D. grave, 5.ª A. agudo.

5.ª 8.ª
C. C.
G. G.
D. D.
A. A.
e. e.
# #
f. f.
G. G.
g. g.
D. D.
b. b.
f. f.
C. C.

Fray Triay, después de haber agotado la materia en lo referente a consejos prácticos y a las normas para la construcción de un órgano en todos sus aspectos, termina su tratado con la descripción detallada de los instrumentos que él había construido durante su larga vida de organero. Hemos creído interesante reproducir aquí los proyectos que le sirvieron para construir los órganos de las iglesias de Sitges, Valde Robres, San Félix de Gerona, Monasterio de Montserrat, Convento de Santa Clara, de Vich y Monasterio de San Juan de las Abadesas.

Órgano de la parroquia de Sitges

Según hemos dicho anteriormente, este órgano fue construido por fray Barthomeu Triay, probable autor del manuscrito que comentamos y, según propia confesión, «lo any 1696 fou comensat y lo any 1697 se acabà».

Este instrumento, que es recordado constantemente a través del manuscrito, a manera de ejemplo para los constructores, contenía doce registros, a saber:

> «...lo primer lo flautat de la cara, lo segon altra flautat unisonus, ab lo de la cara, lo tercer es la octava, lo quart es la dosena, lo quint es la quinsena, lo sisè lo flautat tapat, lo setè es la nasarta, lo vuitè es altra nasarta tercera ab lo primer, lo novè es altra nasarta qui es a quinta del primer, lo desè es la desinovena, lo onsè es la vinty dosena, y lo dosè es vint y sisena, y tots a tres flautats, y lo dosè es lo sinbalet, a quatre canons per tecla».

La descripción de los registros de este órgano nos permite conjeturar que todos los demás órganos que detalla el manuscrito son obra del mismo fray Triay. Compárense los proyectos que van a continuación y fácilmente se llegará a la conclusión de que han salido de la misma mano.

«Orgue major de Val de Robres

Primo flautat de catotze palms de la cara 2 es la octava. 3 tolosana, 4 desena i quincena. 5 simbalet de tres flautas per punt. 6 quinsena nasarda. 7 lo flautat de madera, tapat, entonació de 7 palms, 8 flautat de madera de 14.»

«Orga major de Sant Fèlix de Girona de 15 Ragistes

Primo en lo primer psalmer te un flautat de antonació de 14 palms de astay tot y esto es lo de la cara. Lo 2 es la octava y luego es lo pas. Lo 3 lo flautat de fusta de 14 palms. Lo 4 una quinsena grossa. Com es una octava limitada un poc mes de cadireta sens la primera 8. Lo 5 es dosena larga y quinsena junt sens reyteració. Lo 6 altra quinsena y una vint y sisena, la qual camina tot lo diapasón y se sona fins a # ultim. Lo 7 alamaya de 4 flautes per punt. Lo 8 lo sinbalet de 3 flautes.»

«Orga major de Montserrat, fet per Barthomeu Triay

Primo flautat de la cara, antonació de 14 palms. Lo 2 la octava. Lo tercer altra octava. Lo 4 la quinsena, camina 40 canons que és 5.ª, y reytera 5 canons, y axí acaba junt ab dita quinsena corre ab una desynovena octava alta del primer canó de la dosena llarga, la qual camina 35 punts, que reytere y axí acaba. Lo quint és dosena llarga, la qual camina tota antera. Lo sisè és Allamayna de 4 flautas per punt. Lo setè es la sinbalet de 3 flautas per punt. Lo vuytè és dosena nasarda. Lo novè altra quinsena nasarda. Lo desè és lo flautat de madera, antonació de 14 palms. Lo primer C. del flautat de la cara te de 12 palms y mix de larg. y lo peu te 4 palms. Peyanas. Lo primer C. qui és la primera peyana de 27 palms te de llarg 26 palms, y de ampla prop de un palm y un quart bastant, y de tou menos un palm. Exa linea ——— lo de sol re te de tou menos un palm. La línea que es llegeix ——— Lo E. te de tou menos un palm. La linea que es llegeix ——— lo f. te de tou 3 quarts, y la línea que es llegeix ——— lo G te de tou 3 quarts y la línea ——— lo tou de A. los 3 quarts just lo B te de tou 3 quarts menys ——— la ubertura de C qui es la peyana major és un poc més de un quart, y axi va disminuint per son orda. La pesa aont està lo pipot aont es limita lo vent, te de llarg un palm, y de ampla un quart bastant. Lo D te per ampla un palm, y un poc menos de un quart. La linea qui es llegeix ——— Lo E per ampla un palm y la ——— exa linea lo F. per ampla un palm just. Lo G per ampla te 3 quarts y mix bastants. Lo A te per ampla 3 quarts y mig menos la línea qui es llegeix ——— Lo B te de ample 3 quarts y la línea quis lagés. ——— El psalmer de las peyanes major de 27 palms de llargària, 4 palms y mix, y de través 2 palms y mix te lo dit psalmer de alsada un palm limitat La amplària de la boca del dit psalmer posat lo

listó an que as regexen las molas és un quart y mix. La anplària de las ventilas es un quart y la linea qui as lagex ———— La largària de ditas ventilas son 3 quarts y la línea quis lagex ———— Las manxes tenen 10 palms de larg y quatra de ampla y mix. Las vantayolas tenen de larg un palm y tres quarts de ampla sens lo que coalca sopra lo bastiment com es la finesta franca son 2 quarts. Lo bastiment te 2 palms. Lo anbocador 3 quarts de anpla y 2 de través.

«Orga de Santa Clara de la ciutat de Vic

Primo un flautat de astay y esto fa antonació de 7 palms 8.ª del de madera qui és lo sagó y es antonació de 14 palms, y las set primeres servexen per peyanes. L 3 és quinta larga y duplica a la 28.ª y és quinsena del de madera. 4. Flauta tapat tot de astay 8.ª del de madera. 5 Cornatila de 3 flautas per punt, y as trempe an lo flautat de la cara, y la 8.ª y és 3 5 y 6. 6 lo nasart qui va a 5.ª y també li porem dir flabiols. Lo 7 és lo leno o sinbalet de 3 flautas per punt. La 8 son los rusinós qui astan a dreta y esquerra. Tots estos registes astan partits y és molt bo per fer mixturas. Nota lo que nos sagi que lo vent asalave (= s'elevi?) per la tapa de la caxa del vent y la volguerem ajustar posanty luda, y després tota la música responia, y ere que la tapa apretava la post de bax y obria las ventilas, y persò, fer que las pots sian de bon grux per anar segurs.

Nota que lo leno de dit orga la composició es G D f : lo resgistre de lo nasart y tapat fins la mitat, y no te sinos duas 8.as ubertas y done molt bon sonido.»

«Orga de San Juan de las Abadesas

Consta de 12 registres. Lo primer és lo flautat de la cara c. d. sen de madera anta E. Lo 2 és la 8.ª tota de astay y és sancilla. Lo 3 és la 12.ª tota de astay y és sancilla. Lo 4 és la quinsena tota destay sancilla. Lo 5 és un nasart gros destay tot ubert, salvo la primera 8.ª Lo 6 és altra nasart de astay la primera 8 tapada. Lo 7 altra nasart tot de astay, la primera 8.ª tapada. Lo 8 es desynovena duplicada. Lo 9.ª es 22.ª triplicada esto es lo leno. 10 lo sinbalet 3 flautas. Lo 11 lo flautat de madera qui asta arrimat a la paret per falta de loc. La primera 8.ª es fora del sacret porque no ay cap per ser lo sacret astret que no te sinos 5 palms de ampla y 10 de larg.»

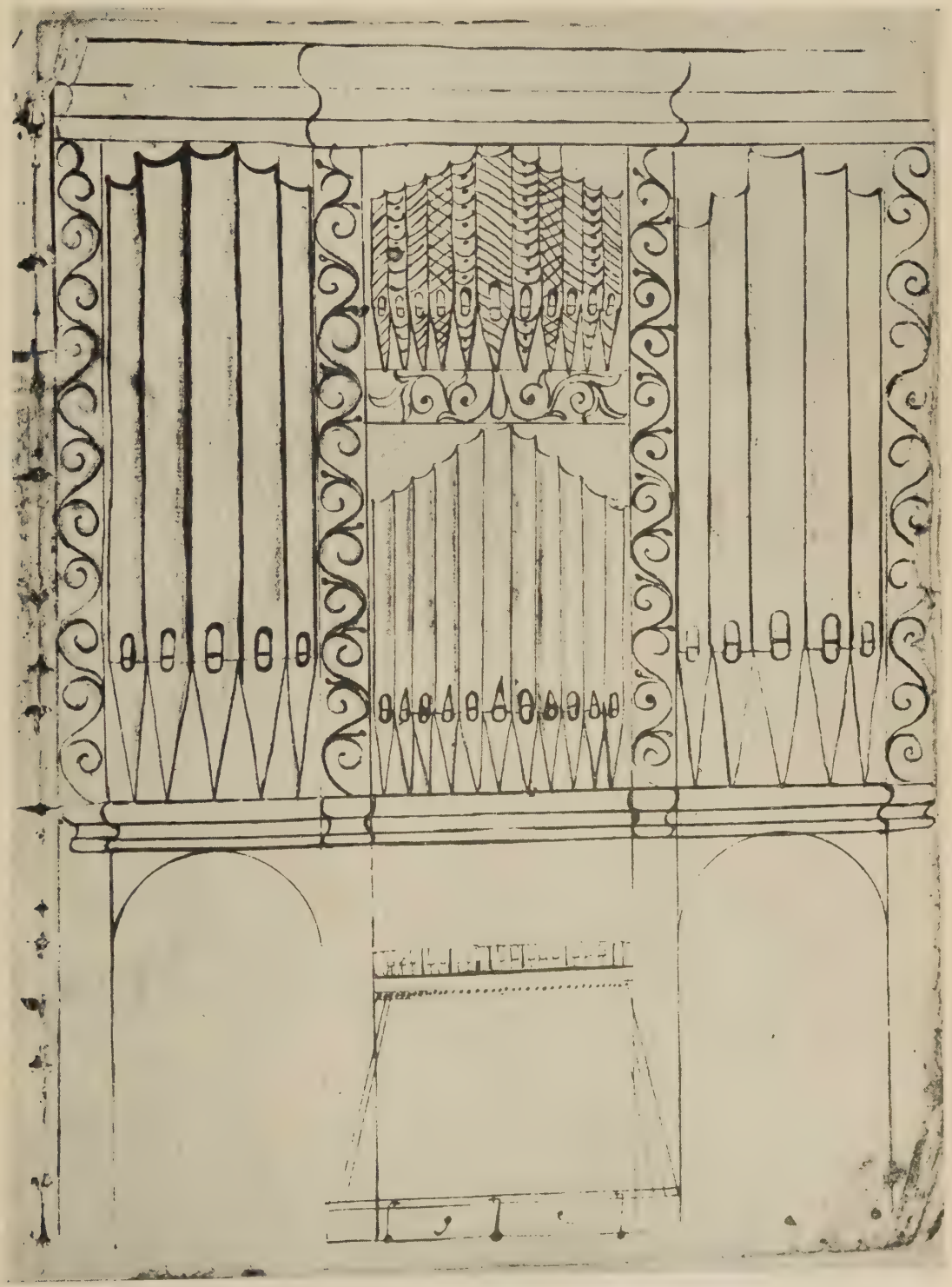


Lámina I. — Fachada del órgano.

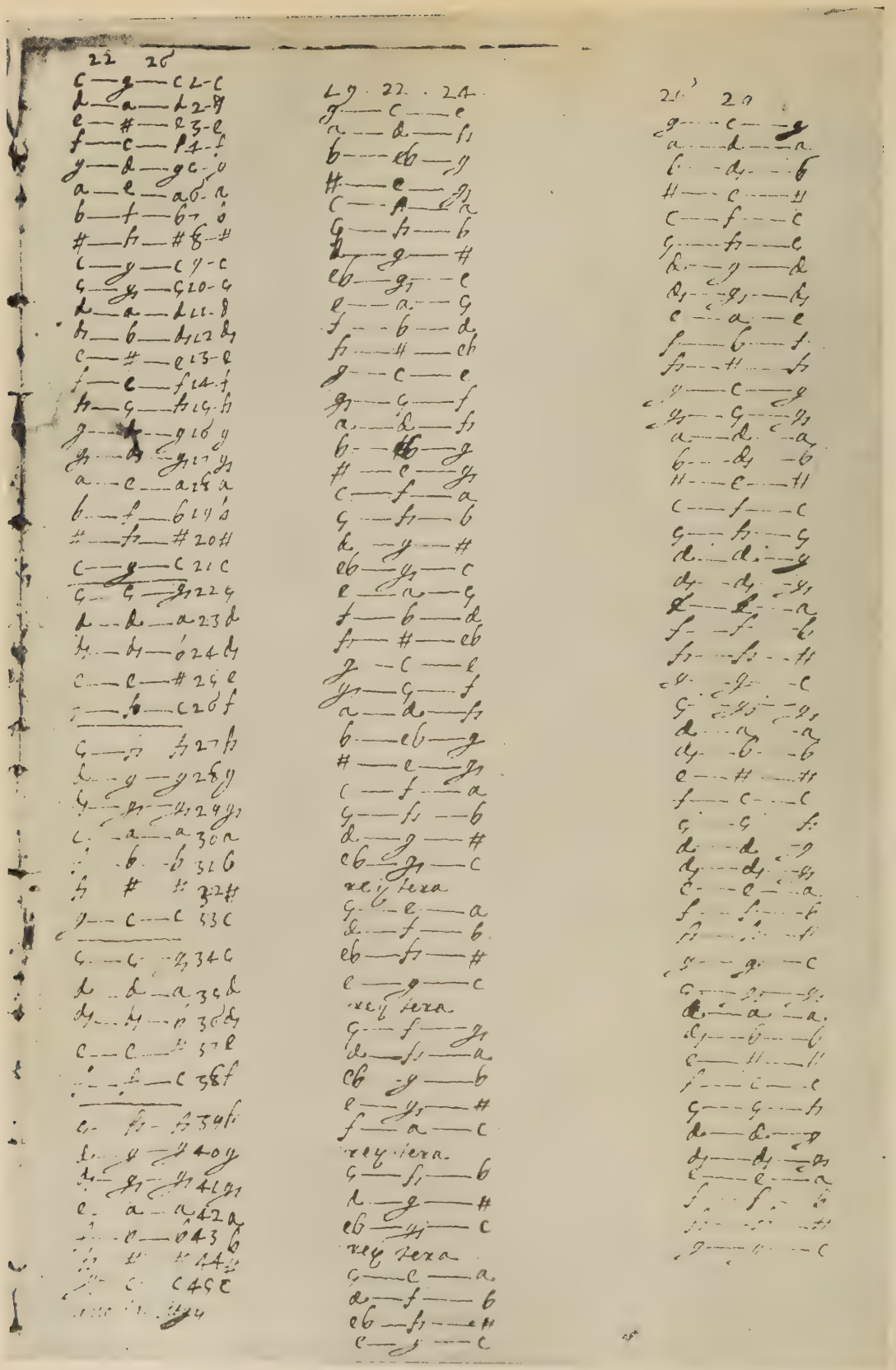


Lámina II. — Composición de «llenos».

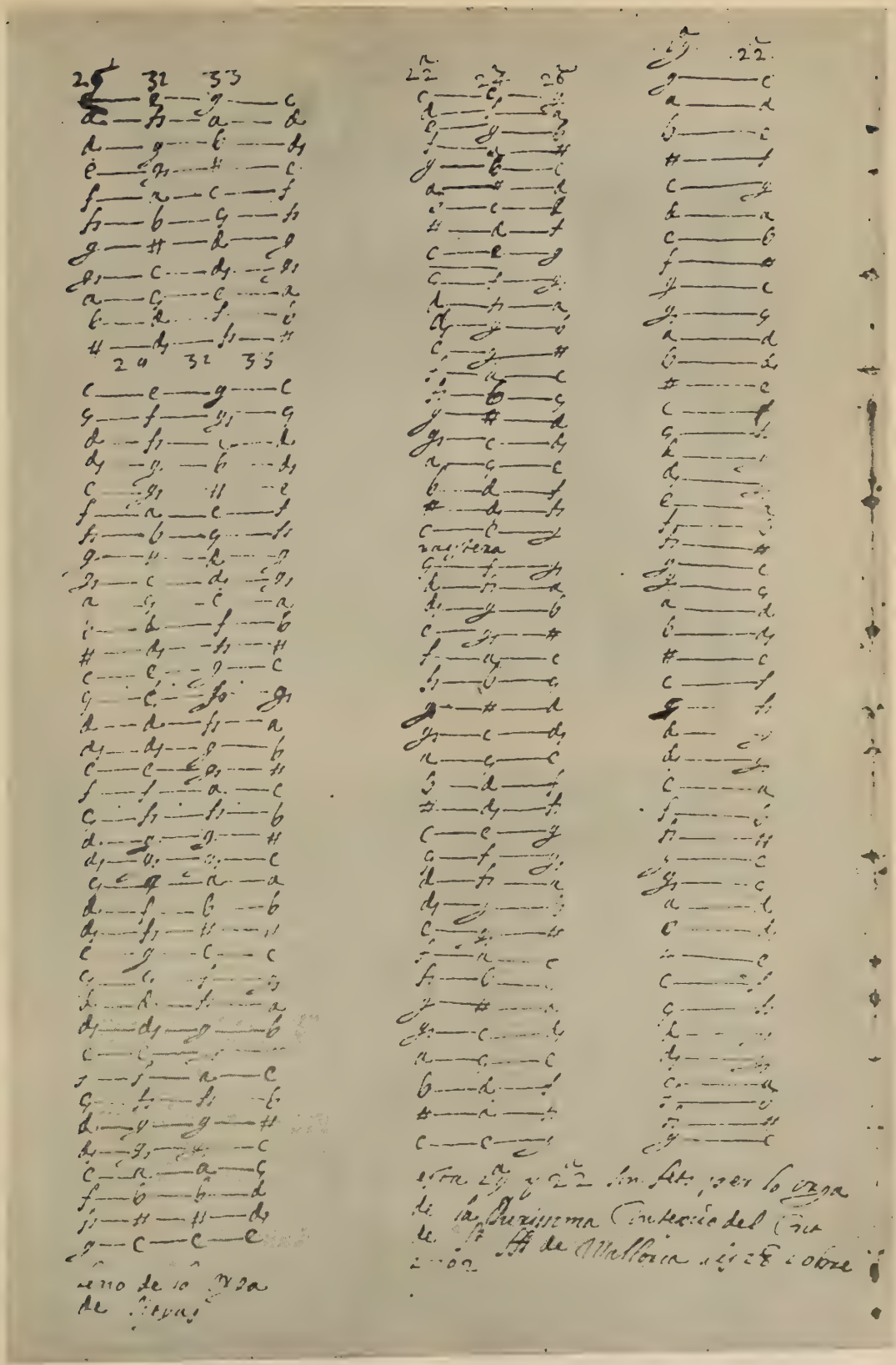


Lámina III. — Composición de mixtura.

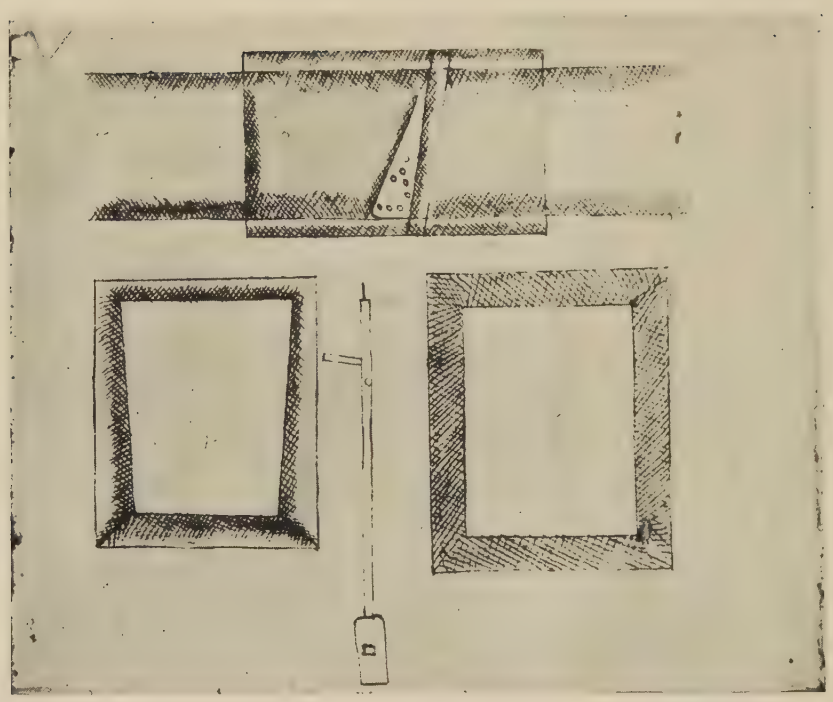


Lámina IV. — Disposición de las válvulas "temblants".

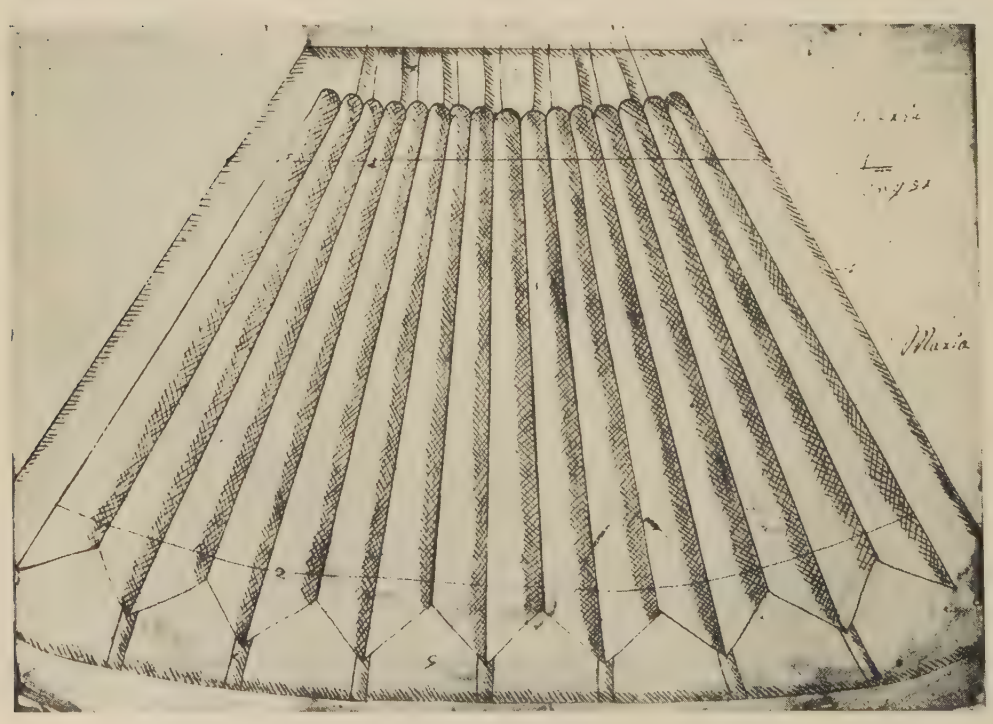


Lámina V. — Forma primitiva de fuelles.

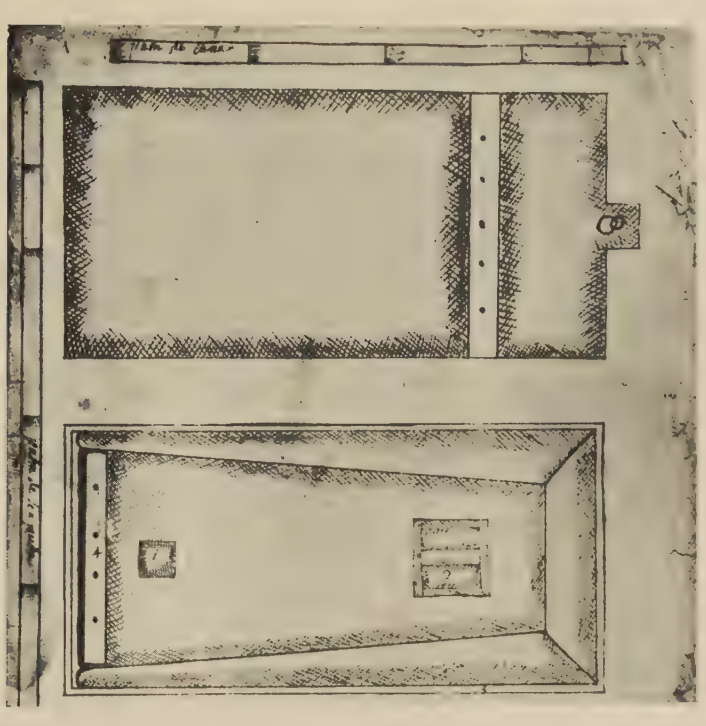


Lámina VI. – Forma evolucionada de fuelles.

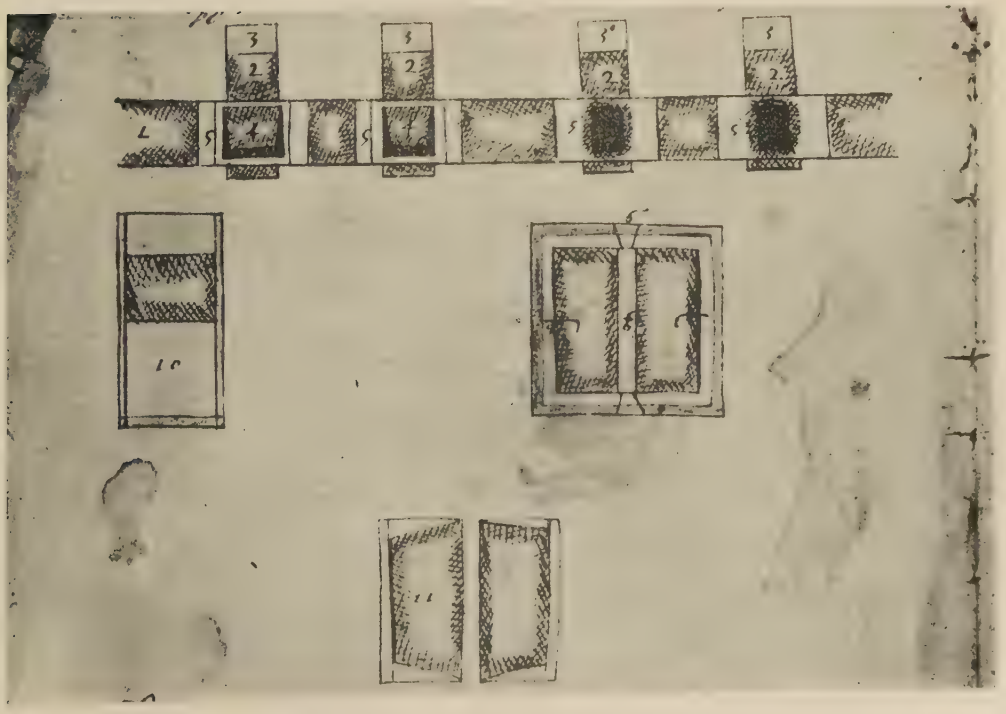


Lámina VI. — "Manxes" o fuelles aspiradores.

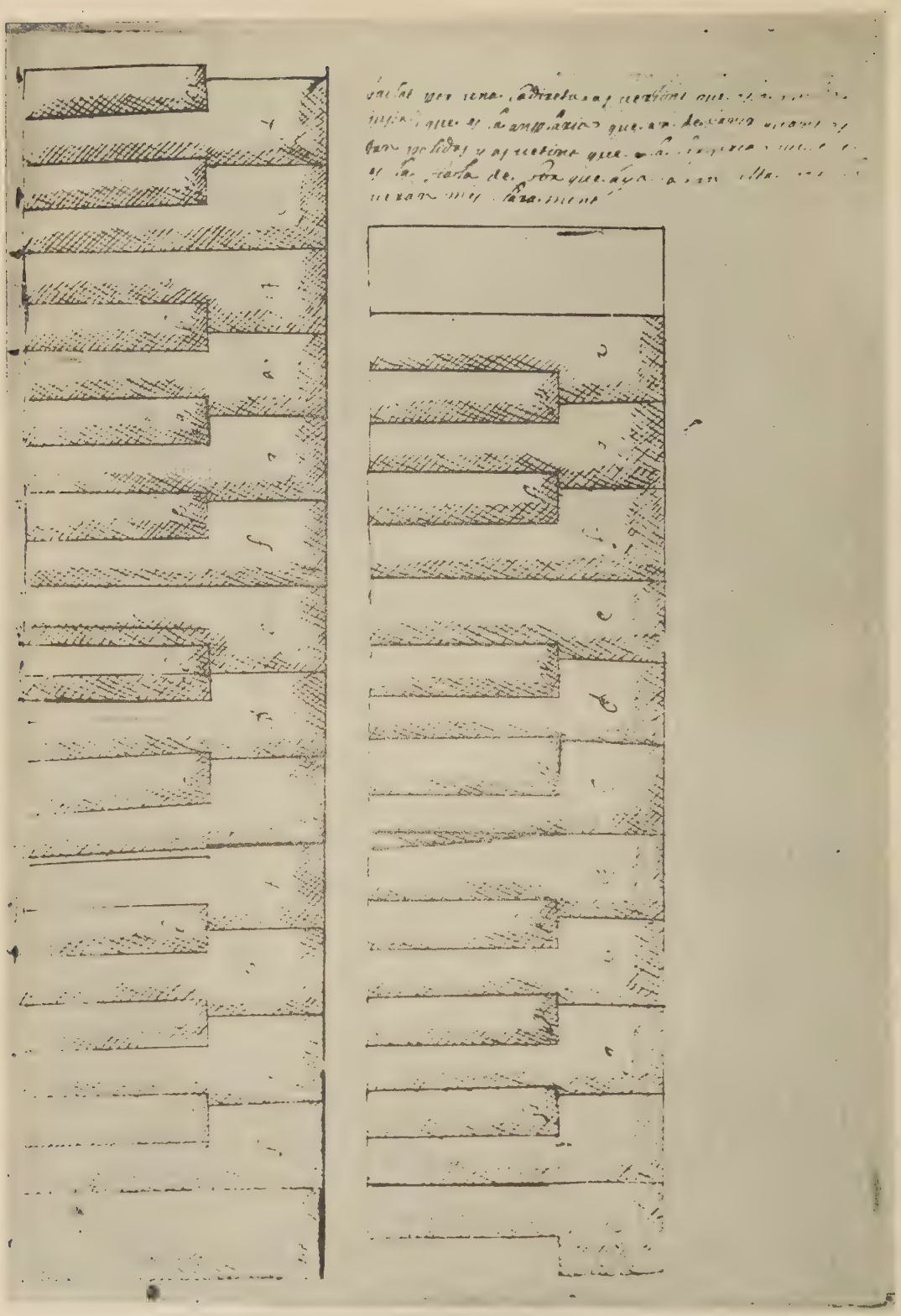


Lámina VII. — Teclado en uso el siglo XVIII.

Las variantes en la canción popular

El romance popular «Los dos Hermanos»

Por JUAN TOMÁS PARÉS

Toda composición musical, por rudimentaria que sea, tiene su autor. La canción popular tiene también el suyo; ella no ha surgido por generación espontánea ni se encuentra en la mente de las personas que la cantan, por arte de magia.

No descubriremos nada nuevo si, remontándonos a los probables orígenes de la música popular, afirmamos que muchos de los cantos tradicionales han sido compuestos por trovadores y juglares; que otros acusan el influjo del canto gregoriano; que no faltan tampoco las compuestos por personas eruditas ni los elaborados por gente humilde y sencilla, si bien poseedores de innata musicalidad. Cabe descartar la idea de la invención colectiva de cualquier canción popular admitiendo un único autor para la letra y para la música, o bien aceptado la colaboración de dos individuos, a saber, uno para la melodía y otro para el texto. El pueblo como tal no crea nada; cada individuo asimila la melodía que ha oído y, sin él sospecharlo, al cantarla, al reproducirla, pone algo propio, algo de su misma esencia, dándole otra expresión, incluso cambiando quizá el ritmo o inventando un nuevo giro melódico, o una nueva cadencia, con lo cual crea otra canción muy diferente de la conocida.

Estudiando este fenómeno opino que la existencia de las variantes de las canciones populares obedece al hecho de haber aprendido mal o la melodía que se ha escuchado o el texto o ambas cosas a la vez. He aquí el proceso : Un individuo oye cantar una canción una o varias veces, luego la quiere repetir y, ya sea por defecto de memoria musical o por defectos de carácter auditivo (afinación) o por otras causas, la canta diversamente, aunque él esté convencidísimo de haberla cantado tal cual la aprendió. Si se pudiera reconocer la canción original o tipo, veríase la riqueza de variantes interesantísimas, derivadas de aquélla en el curso del tiempo.

Es evidente que toda la música popular y aun todo el folklore tiene un fondo común que se ha ido adaptando a cada área geográfica tomando en ella carta de naturaleza, variando sin embargo en detalles y en algunos casos en su estructura. Y, como es lógico, radica en

esto el interés por las variantes de las canciones ora en su melodía, ora en su texto. Hay quien opina que, del estudio comparativo de las variantes de una misma melodía, se puede llegar a la recomposición de la canción *tipo*, cifrando en ello el valor de las mismas. Sin embargo, yo creo que el interés de las variantes radica, ante todo, en la misma melodía y en la comparación de ella con las cantadas en otras áreas geográficas, puesto que con tal cotejo conocemos mejor sus características, sus giros melódicos, cadencias, variaciones rítmicas, todo lo cual contribuye a imprimir en ella el carácter o fisonomía propia de cada demarcación. También en el texto apreciamos como en cada región se le adaptan sus propios modismos lingüísticos y en no pocos encontramos incluso variaciones en el argumento o tema del mismo.

Se hace muy difícil afirmar, pues, sea cual sea la canción original, cuando no se posee el documento auténtico. Las modalidades antiguas sobre las cuales han sido compuestas muchas melodías populares, sus intervalos y giros melódicos estudiados y comparados, y en algunos casos el texto, contribuyen a esclarecer ciertamente su antigüedad, pero no la prioridad ni el origen geográfico, ya que las canciones viajan y van de un lugar a otro tomando carta de naturaleza en el sitio donde se quedan. Puede haberlas traído de su tierra la moza campesina que ha ido a la ciudad a colocarse como doméstica; el mozo que va a prestar servicio militar o a trabajar fuera de su terruño; los grupos de segadores que van a la siega; los pastores, los esquiladores, los marineros, los mendigos, las familias enteras que por los azares de la vida cambian de residencia, y en general todos los que por cualquier circunstancia se ven obligados a trasladarse de una a otra parte. Todos ellos contribuyen al trasiego de la música popular y a la creación constante de variantes en las canciones.

A los cantores populares podemos clasificarlos en los grupos siguientes:

1. Los que poseen buena memoria y habiendo aprendido bien las canciones que han oído las pueden repetir sin omitir detalle y sin cambiar nada. Éstos no crean; poseyendo el sentido de la afinación y del ritmo, carecen de fantasía. Son tal vez los mejores para el recolector de música popular, puesto que al solicitarles la repetición de cualquier frase musical lo hacen siempre igual, como si se tratara de una cinta magnetofónica.

2. Los que aprenden mal la canción y al cantarla modifican, sin darse cuenta, alguna nota, alguna frase entera, cambian la modalidad o alteran el ritmo, le añaden algún adorno o la embellecen. Éstos están dotados de una cierta fantasía y, a su manera, son artistas; será porque poseen una bonita voz, o porque realmente la canción les emociona y les hace vibrar.

Un ejemplo de esta clase de cantores populares es el de un labrador de la comarca de la Garrotxa, de la provincia de Gerona, que encontramos en una de nuestras misiones folklóricas. Poseía una bien timbrada voz de tenor que emitía haciendo un pequeño vibrato; además, el poder cantar ante una persona que él consideraba entendida le proporcionaba

un gran placer por presentar sus versiones de melodías populares embellecidas con arabescos y giros melódicos de su propia inspiración sin cambiar por ello el fondo temático común en aquella comarca.

3. Los que, contrariamente a los anteriores, por haber aprendido mal la canción, la cantan adulterándola y la empobrecen, porque no poseen el sentido de la afinación y además les falla la memoria.

4. Los que aplican una *única* melodía a cualquier texto, sea o porque no saben otra y al aplicarla les va bien la acentuación, o porque la melodía consabida pertenece originariamente a un texto que les interesa por su argumento, o tal vez por incapacidad de discernimiento. Generalmente, esta clase de cantores creen que la melodía que cantan aplicada a cada texto es siempre distinta.

5. Los que aplican textos a melodías que no les corresponden ni por su carácter ni por su ambiente, ni por su ritmo. Podríamos citar varios de estos casos, pero uno de los más notables es el de una mujer que aplicaba el texto de la canción *La presó de Lleida* (melodía lenta y muy expresiva) a una canción marcial, con ritmo vivo cuya melodía, muy bella por cierto, era de carácter diametralmente opuesto a la primera.

6. Los que no tienen idea clara de lo que cantan y confunden unas canciones con otras mezclando textos de dos o más canciones y juntándolas en una sola. Este caso se da con cierta frecuencia.

7. Finalmente, los músicos instrumentistas rústicos, que, sin poseer ni la más ligera noción de solfeo, tocan violines, flautas, gaitas, tambores, dulzainas, grallas y otros instrumentos, algunas veces con rara perfección, pero no poseen todos el fino instinto musical ni quizá la técnica, aunque rudimentaria, del instrumento que tocan, y así al querer tocar una canción que ellos mismos saben cantar, inadvertidamente les sale una música muy alejada de la melodía que antes habían cantado. Cito el ejemplo de un tamborilero a quien anoté varias de sus tocatas, una de las cuales me dijo que era la canción tan extendida por todas las regiones españolas de habla castellana titulada *A coger el trébole la noche de San Juan*, que no pude identificar hasta que dejó el instrumento y la cantó. Otro músico rústico afinaba su violín por quintas justas con absoluta perfección, pero el *la*, punto de partida, casi siempre era un *fa* o un *mi*, inferiores, y como muchas veces las posiciones del violín eran *sui generis*, también era *sui generis* la afinación.

Veamos ahora cómo una sencilla mujer ha creado una canción popular, variante deliciosa de una canción erudita. Se trata de la canción para coro a seis voces a capella, *La mort de l'escolà*, del maestro Antonio Nicolau, sobre una poesía del vate catalán Mn. Jacinto Verdaguer, que ha sido popularizada por el Orfeó Català y muchos otros orfeones de Cataluña.

Esta buena mujer, en sus años mozos, había estado al servicio de una familia aficionada a la música. Era antes del año 1908, cuando el Orfeó Català daba conciertos en el derruido Palacio de Bellas Artes de Barcelona. La familia aludida era asidua concurrente a los mencionados conciertos, y llevaban consigo también a la muchacha de servicio, la cual iba asimilando las canciones que oía. Una de las que más le interesó fue la anteriormente citada, que cantaba a su manera, sin olvidarla jamás. Y así fue como, al hacer la búsqueda de la música popular por el Ampurdán, me la encontré en uno de los pueblos de la referida comarca de la provincia de Gerona dictándome, entre otras canciones, esta variante de *La mort de l'Escolà*. Establezcamos la comparación entre la melodía original y la variante. (Véase melodías 1 y 2).

Obsérvese como la variante popular está en el ambiente de la composición original, aunque su ritmo y su métrica se vean alejadas de la misma. Nótese como la cantora rehuye hacer notas de larga duración, y la 𝅗𝅥. del 2.° compás la cambia por ♩ transformando este 2.° compás en ♩♩♩ en vez de 𝅗𝅥.♩ , y así nos queda una canción de 4 compases, en el compás de 5/4, y bien simétrica e isorrítmica. Creo más interesante todavía la transformación melódica por la lógica resolución que la cantora ha dado a la cadencia final. Inicia el canto en la tesitura original (melodía del soprano), pero en la tonalidad de La menor, en vez de la de Re menor, la enlaza luego con la del tenor, bajando la tesitura para conservar la tonalidad inicial hasta el final intercalando el gracioso giro melódico a la dominante y terminar con la cadencia de tónica.

He dicho que entre los creadores o «compositores» de canciones podíamos incluir a las gentes sencillas, no eruditas sin ningún conocimiento del arte de la música, pero en posesión de una cierta intuición musical. Podríamos citar varios casos de individuos creadores de canciones populares, pero nos limitaremos a mencionar el ejemplo de una buena mujer de la comarca de Olot (Gerona), uno de los sujetos folklóricos más interesantes que he encontrado en mis búsquedas cancionísticas. Este buena mujer cantó más de ciento cincuenta canciones, caso de prodigiosa memoria, sólo comparable a la de un asilado de la casa de Caridad de Barcelona, apodado l'Hereu Mill, que dictó más de doscientas cincuenta. Estos rarísimos casos revelan que las personas que poseen este caudal tan copioso de canciones populares las aman y las cultivan, prefiriéndolas a otra clase de música, y naturalmente en su subconsciente está la idea constante de la música popular. Así fue como esta buena mujer de la comarca de Olot, leyendo un día (no era del todo analfabeta) en el reverso de una hojita de calendario, la poesía de Mn. J. Verdaguer, dedicada a San Félix de Cantalicio, le gustó mucho, y sin darse cuenta empezó a canturrear, y le salió esta bella melodía, que es una auténtica canción popular, que transcribo como ejemplo de la inventiva musical de la gente sencilla del pueblo. (Véase melodía 3.)

Una de las canciones más cantadas en España es el romance titulado *Los dos hermanos*, conocido también con los nombres de *La cristiana cautiva, La mora linda, Don Bueso, Doña Oliva*. La he podido oir en todas las regiones que he visitado, y se halla publicada en muchos cancioneros; además, su texto ha sido difundido en antologías poéticas como romance clásico. Advierto que mi propósito es sólo estudiar este romance en su aspecto de canción popular.

Menéndez Pelayo, en su *Antología de Poetas líricos castellanos*, publica dos versiones literarias de este romance, con los títulos de *Don Bueso* y *Don Boyso*, el primero de los cuales lo vamos a considerar como punto de partida para establecer comparaciones con los textos de las versiones de que vamos a tratar. Es como sigue:

DON BUESO

Camina Don Bueso mañanita fría,
a tierra de moros a buscar amiga.
Fallóla lavando en el agua fría:
— Quita de ahí, mora, perra judía;
dexa a mi caballo beber agua fría.
— Reviente el caballo y quien lo traía,
que yo no soy mora ni tía de judía;
soy una cristiana de nombre María,
en poder de moros siet'años había.
— Si fueras cristiana yo te llevaría
y si fueras mora yo te dexaría.
— Los paños del moro ¿yo d'ellos qué haría?
— Los que son ruanos tráelos, María;
los que son de grana, al mar los echarías —.
Montóla a caballo por ver que decía:
en las siete leguas no hablara la niña.
Al pasar un campo de verdes olivas,
por aquellos prados, ¡qué llantos hacía!
— Cuando el rey, mi padre, *llantó* aquí esta oliva
sentado al amparo de su sombra fría,
la reina, mi madre, la seda torcía,
mi hermano Don Bueso los perros corría;
yo que era rapaza las flores cogía...
— Pues por estas señas ¡me hermana serías!
¡Abra, la mi madre, puertas de alegría!
Que por traer nuera traigo la su fia!
— Si eres la mi nuera, seas bienvenida;
si mi fía no eres, ¡bien lo parecías!
Para ser mi fía color non tenías.
— ¿Cómo quiere, madre, color todavía,
si fay siete años que pan non comía
sino amargas yerbas que en montes cogía?

Aunque en los comentarios a las variantes de este romance sigo un orden geográfico, he creído conveniente ordenar las melodías de manera que permita al lector poder establecer comparaciones entre ellos, viendo así su gradación en sus giros melódicos o en su ritmo.

La canción n.° 4 (recogida en León) la vamos a tomar como punto de partida, por ser su melodía una de las que más canta el pueblo aplicada a este romance, y por parecernos una de las más antiguas. (Obsérvese su cadencia final en claro 3.r modo gregoriano.)

Es completamente tonal; no tiene arabescos ni ningún grado de la escala alterado.

El texto difiere, en su primera estrofa, del que da M. Pelayo. No nos habla de ningún personaje; nos anuncia que el anónimo protagonista *el día de los troneros* pasó por la Morería, y oyó cantar a la que él suponía una mora. El caballero anónimo no maltrata a la muchacha, no la ofende, sino que con cierta dulzura, no exenta de cortesía, le dice : «*Apártate, mora bella, apártate niña linda, — deja beber mi caballo de esa agua cristalina*». La cautiva le contesta, también cortésmente : «*No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva, — me cautivaron los moros cuando era chiquitina*».

Y sigue como en la versión tipo, hasta el final.

La melodía n.° 8 es una muy bella variante, también leonesa, muy alejada de la n.° 1 que hemos convenido en tomarla como tipo. Sus diseños melódicos son siempre interesantes. Su ámbito extenso hasta una novena en modo mayor, bajando sabiamente en el 2.° miembro de frase los grados 7.° y 6.°, para darle un matiz de melancolía. El texto es incompleto, el cantor sólo recordó la 1.ª estrofa.

El ejemplo n.° 15 procede asimismo de las tierras leonesas. Su melodía es simplicísima, muévese dentro del ámbito de una 5.ª y está constituida por una fórmula rítmica que se repite en cada verso. Difiere su texto de las otras versiones. Véase su principio: «*Hoy se va Don Bueso, hoy se va y se iba — en busca de amores que no los tenía*». Sigue sin variaciones hasta el momento que nos da detalles muy curiosos de la familia de la ex cautiva: «*Éstos son los palacios donde fui nacida, — mi padre el buen rey, puso aquella oliva, — mi madre la reina, la seda torcía, — mi hermano Don Juan la Misa decía — mi hermano don Pedro a cantarla iba, — y mi hermano Don Bueso caballos corría*», según esta variante la muchacha tenía tres hermanos en vez de uno. En las versiones más comunes sólo figura un hermano, el que la libró, detalle curioso e interesante.

La variante n.° 18 es gallega y está publicada en los cancioneros de Sampedro y Folgar, y del Padre Antonio Martínez, S. I., con idéntica melodía, bien característica de Galicia. El lector puede comprobar como en ella no figura la nota sensible de la escala, usando en su lugar la subtónica. Consta de dos cortos miembros de frase, con sus cadencias en la dominante y en la tónica, y toda ella (en modo menor) respira como una dulce nostalgia y

es otra melodía muy distinta de la primera. El texto está en gallego; el caballero se llama Don Sancho, en vez de Don Bueso; el asunto es el mismo, pero con un final distinto de las versiones corrientes : «*De terra de mouros Don Sancho volvía — a yalma n'a fonte deixara cautiva*». Este texto, con su melodía, es del P. Martínez. El que da Sampedro es bilingüe; el caballero se llama Don Berso (¿variante o corrupción de Don Bueso?) y el argumento es el de las versiones corrientes.

Las melodías extremeñas n.ˢ 10-17-7 están sacadas del cancionero de B. Gil, son las tres de la provincia de Badajoz. El n.° 10, en modo mayor, resolviendo la primera frase en una pequeña modulación, a la 5.ª superior, y la 2.ª, volviendo al tono inicial para resolver en su tónica. En su ritmo, que es ternario, existen unas síncopas características después de los acentos culminantes de cada frase.

El texto no está completo, únicamente de la primera estrofa de la canción titulándola *Moralinda*, que difiere de las versiones corrientes. El n.° 17, en modo menor, se la ve un tanto influenciada por las canciones leonesas, por la fluctuación de los grados modales de la escala.

Su texto se acerca más a los conocidos.

El n.° 7, en modo mayor y en ritmo como de danza, parece ser una de aquellas mescolanzas que se hacen los cantores populares al aplicar textos en melodías que no les son propias. Con todo, la línea melódica parece ser la de la canción primera.

El texto es el corriente, con algunas diferencias de detalle, como este : «*En los montes más espesos que tiene la Morería — allí trasmina un arroyo de agua pura y cristalina...*», y este : «*Allí lavaba una mora tan hermosa como linda — y la ropa que ella lava la tiende en los alelíes*». Sigue la narración como siempre, y termina : «*Hija de mi corazón, hija de toda mi vida — que va para siete años que te he tenido por perdida. — No he estado perdida, madre, que he estado en la Morería, — en el jardín del amor, jugando con otras niñas*» (sic).

El n.° 16 procede de la provincia de Soria; es una curiosa variante del n.° 1. Aquélla en modo mayor, ésta en menor, tiene parecidos giros melódicos, y el ritmo distinto. El texto aparece incompleto, y aun con adulteraciones, como cambiar Sevilla por Melilla.

Los n.° 19 y 21 fueron anotados en la provincia de Cuenca. El n.° 19 es de un gran lirismo, en modo menor, con cadencia final en la dominante. Es libre de ritmos, pero perfectamente metrificable.

El texto ofrece pocas variedades, sólo en cuestiones de detalle. Véase éste : «*...que me ha cautivado el moro con una vela encendida...*» (?) El cantor popular baraja este romance con el de las tres cautivas, porque en los versos finales pregunta la madre : «*¿Y tu hermana Constanza? ¿y tu hermana Lucía? — El moro las ha quemado con una vela encendida*», (?)

El n.° 21 está dentro del mismo ambiente melódico, con cadencia final sobre la do-

minante. No tiene ésta la riqueza rítmica del n.° 19, pero le imprimen cierta belleza los dos pequeños melismos que se hallan en las cadencias de los dos primeros diseños melódicos. El texto no ofrece variación, y además está incompleto.

El n.° 6 es una versión aragonesa, de la provincia de Zaragoza, está dentro del común de las melodías de este romance, aunque en modo menor. La única variación que observamos en su texto es la del título : *Doña Oliva,* que también se la encuentra así nombrada con cierta frecuencia.

Veamos lo que le sucede a este romance cuando penetra en Cataluña, y cómo los cantores populares del antiguo principado lo han asimilado.

En general cabe decir que las canciones castellanas al penetrar en Cataluña fueron asimiladas por la gente sencilla de sus pueblos, debido al interés que les despertaba la narración de hechos históricos o de aventuras por ellos desconocidos. En la mayoría de los casos, sin embargo, las transformaron adaptándolas a las propias del país con versiones bilingües, poco literarias, mezclando con frecuencia los dos idiomas, sea por ignorancia o bien obligados por la acentuación métrica y por las asonancias o consonancias del verso.

El n.° 9, procedente de la provincia de Lérida, es una versión parecida al n.° 1, las cadencias y los giros melódicos son los mismos, pero la acentuación rítmica difiere. Poca transformación ha experimentado cuando el texto tampoco ha sido traducido, a excepción de la palabra *tresol,* que el cantor no supo encontrarla en su idioma original ante la necesidad de tal consonante.

El n.° 14 fue recogida también en la provincia de Lérida, y su melodía es ya netamente catalana; ha ganado con la transformación; sus diseños melódicos son distinguidos. Nótese el salto de 8.ª en el último episodio, y la gracia con que termina. El texto, todo en catalán, nos dice a las claras que la asimilación primero y la transformación después en canción catalana es un hecho incontrovertible.

El n.° 20 es también de la misma provincia cuya melodía se caracteriza por su nostalgia. Parece una canción de enamorado, y por su ritmo una canción de cuna. Difiere en absoluto de las demás versiones, y es de las más bellas. También en el texto se mezclan los dos romances de las tres cautivas y las tres hermanas, que el pueblo suele confundir muchas veces.

El n.° 5, última de las versiones leridanas, es una auténtica melodía castellana conservada en Cataluña. Casi idéntica a la melodía n.° 1. Caso curiosísimo, a pesar de su procedencia tan lejana, casi no ha sufrido transformación, salvo el diseño melódico final. Obsérvese que los textos de estas melodías auténticamente castellanas se han conservado casi en su pureza genuina.

La versión n.° 12 procede de la comarca del Ampurdán (Gerona). He querido in-

cluirla también en este grupo porque es una de las tonadas típicas del romance de cartel. Aplícase en Cataluña esta melodía para contar las narraciones de crímenes horripilantes con el consiguiente castigo del culpable, que tanto gustan a las gentes sencillas, y a verdaderas biografías cantadas de ladrones y bandidos famosos. Melodía pobre que se ve desplazada de su ambiente y aplicada impropiamente al romance que estamos comentando.

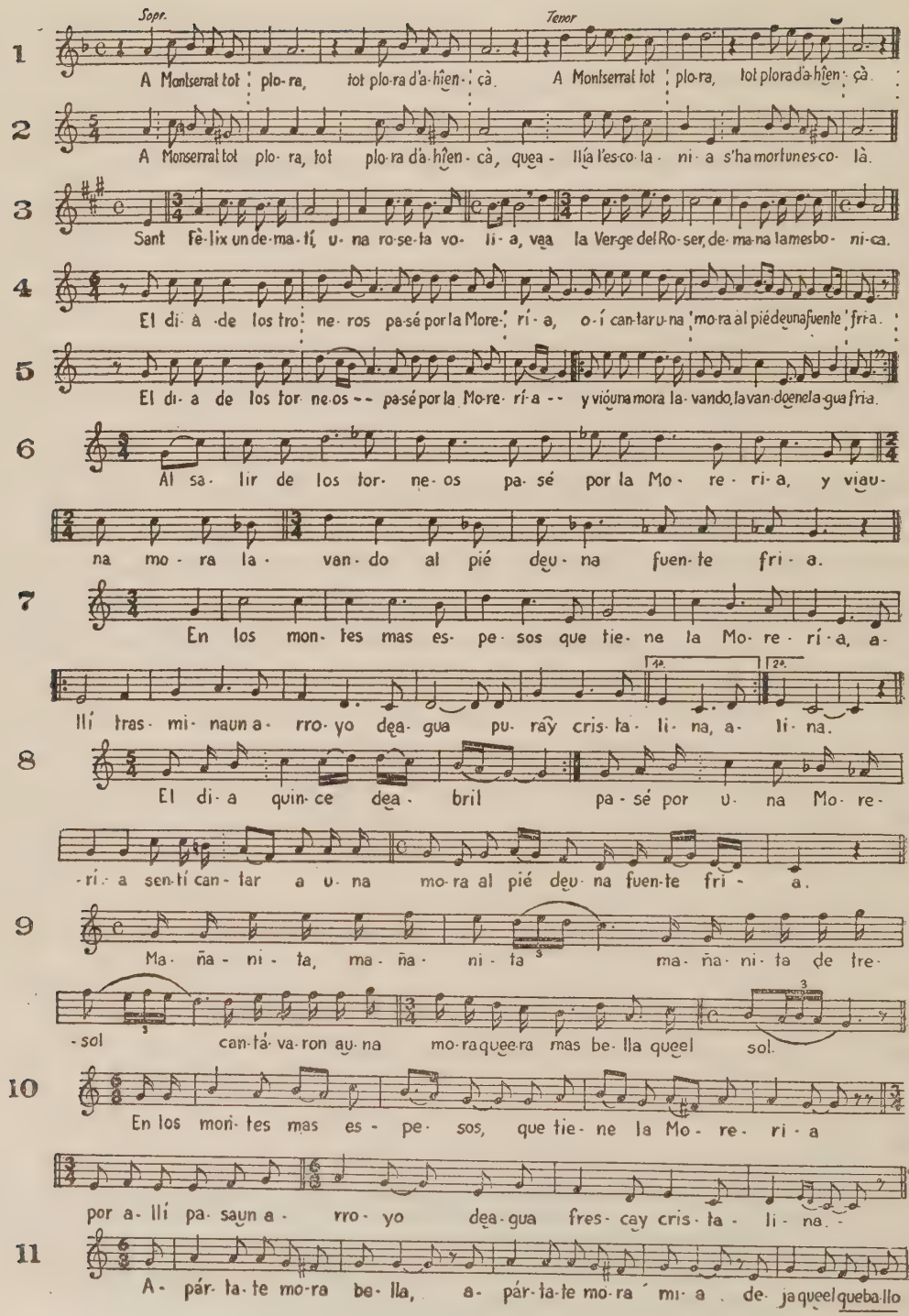
En cambio el texto, que se recogió íntegro, es muy extenso y parecido al que Milá y Fontanals publica en su *Romancerillo Catalán*. Es bilingüe y encierra curiosos detalles y derivaciones a alguna otra canción catalana.

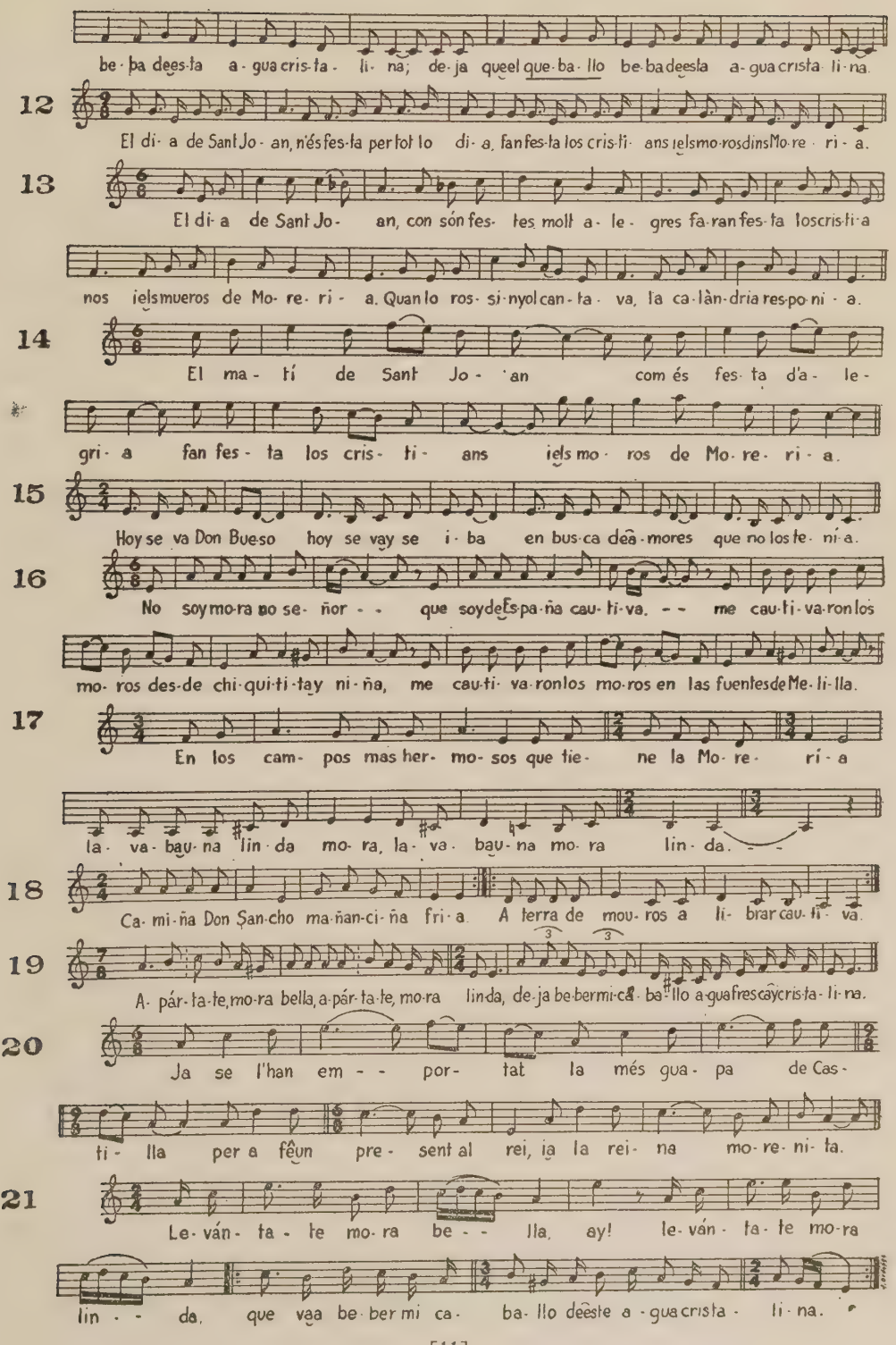
La variante n.° 11 es también ampurdanesa, muy semejante a las catellanas. Su melodía tiene unos giros vulgares, pero tiene interés su ritmo y sus cadencias. Su texto está íntegramente en castellano, y si no fuera por la corrupción de la palabra *queballo*, nadie diría que se ha encontrado en Cataluña.

Y la n.° 13 fue recogida en la comarca de Olot. Su melodía es de elegante factura y completamente adaptada a la música popular de la tierra olotina, tan rica en paisajes como en canciones de belleza singular, como esta que estamos comentando. En los primeros miembros de frase fluctúa el 7.° grado, pero más tarde queda ya fijo como sensible. Obsérvese que el estribillo es la repetición de los cuatro últimos compases. Su texto es casi idéntico al del n.° 12, tan extenso. Tiene, sin embargo, algunos detalles nuevos, como éste: «*amb el sol i la serena bé es tornarà morenita — si blanxa era quan hi anava, més ho era quan venia — perquè passava els Rosaris amb l'humil Verge Maria*». La única versión que refleja tan piadosa característica. Obsérvese también el *trilingüismo* que campea en ella (castellano, catalán, francés); no se olvide que hablamos de una comarca fronteriza con Francia, donde los modismos lingüísticos se introducen con facilidad en el habla de la región. Así encontramos el adjetivo *blancha* y más adelante el *xivall* (por cheval) y aun *xivallo*.

Otras muchísimas variantes más se podrían aducir, pero bastan las expuestas para destacar el interés que ofrecen en orden al estudio del proceso evolutivo de la canción popular.

Bibliografía : MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo IX de «Obras completas» (Santander, 1945); BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura* (Valls, Cataluña, 1931); ANTONIO MARTÍNEZ, S. J., *Antología musical de cantos populares españoles* (Barcelona, 1930); CASTO SAMPEDRO Y FOLGAR, *Cancionero musical de Galicia* (Pontevedra, 1942); Archivo del I. E. de M.; Archivo del autor; MANUEL MILÁ Y FONTANALS, *Romancerillo catalán* (Barcelona, 1882).


Sopr.
Tenor
1 A Montserrat tot plo-ra, tot plo-ra d'a-hîen-cà. A Montserrat tot plo-ra, tot plora d'a-hîen-cà.
2 A Monserrat tot plo-ra, tot plo-ra d'a-hîen-cà, quea-llía l'es-co-la-ni-a s'ha mortunes-co-là.
3 Sant fè-lix un de-ma-tí, u-na ro-se-ta vo-li-a, vaa la Ver-ge del Ro-ser, de-ma-na la mesbo-ni-ca.
4 El di-à de los tro-ne-ros pa-sé por la More-rí-a, o-í can-tar u-na mo-ra al piédeunafuente fri-a.
5 El di-a de los tor-ne-os -- pa-sé por la Mo-re-rí-a -- y viéuna mora la-vando, la van-dogenela-gua fri-a.
6 Al sa-lir de los tor-ne-os pa-sé por la Mo-re-ri-a, y viau-na mo-ra la-van-do al pié deu-na fuen-te fri-a.
7 En los mon-tes mas es-pe-sos que tie-ne la Mo-re-rí-a, a-llí tras-mi-naun a-rro-yo dea-gua pu-ray cris-ta-li-na, a-li-na.
8 El di-a quin-ce dea-bril pa-sé por u-na Mo-re--ri-a sen-tí can-tar a u-na mo-ra al pié deu-na fuen-te fri-a.
9 Ma-ña-ni-ta, ma-ña-ni-ta ma-ña-ni-ta de tre--sol can-tá-va-ron au-na mo-raquee-ra mas be-lla queel sol.
10 En los mon-tes mas es-pe-sos, que tie-ne la Mo-re-ri-a por a-llí pa-saun a-rro-yo dea-gua fres-cay cris-ta-li-na.
11 A-pár-ta-te mo-ra be-lla, a-pár-ta-te mo-ra mi a de-ja queel queba-llo


be·ba dees·ta a·gua cris·ta·li·na; de·ja que el que·ba·llo be·ba dees·ta a·gua cris·ta·li·na.
12
El di·a de Sant Jo·an, n'és fes·ta per tot lo di·a, fan fes·ta los cris·ti·ans iels mo·ros dins Mo·re·ri·a.
13
El di·a de Sant Jo· an, con són fes· tes molt a·le· gres fa·ran fes·ta los cris·ti·a
nos iels moros de Mo· re· ri· a. Quan lo ros· si·nyol can·ta· va, la ca·làn·dria res·po·ni· a.
14
El ma· tí de Sant Jo· ·an com és fes· ta d'a· le·
gri· a fan fes· ta los cris· ti· ans iels mo· ros de Mo· re· ri· a.
15
Hoy se va Don Bueso hoy se vay se i· ba en bus·ca dea·mores que no los te· ni· a.
16
No soy mo·ra no se· ñor · · que soy de Es·pa·ña cau· ti·va. · · me cau·ti·va·ron los
mo· ros des·de chi·qui·ti·tay ni·ña, me cau·ti· va·ron los mo·ros en las fuentes de Me·li·lla.
17
En los cam· pos mas her· mo· sos que tie· ne la Mo· re· rí· a
la· va· bau·na lin·da mo·ra, la· va· bau·na mo·ra lin· da.
18
Ca· mi·ña Don San·cho ma·ñan·ci·ña fri·a. A terra de mou·ros a li· brar cau· ti· va.
19
A· pár·ta·te, mo·ra bella, a·pár·ta·te, mo·ra linda, de·ja be·ber mi ca·ba·llo a·gua fres ca y cris·ta·li·na.
20
Ja se l'han em · · por· tat la més gua· pa de Cas·
ti· lla per a fe un pre· sent al rei, ia la rei· na mo·re·ni·ta.
21
Le·ván· ta· te mo· ra be· · lla, ay! le·ván· ta· te mo·ra
lin · · da, que vaa be·ber mi ca· ba· llo dees·te a·gua cris·ta· li·na.

La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos

Apuntes históricos

Por José SUBIRÁ

En el Archivo del Palacio Nacional (antes Palacio Real), y merced a las facilidades concedidas por sus funcionarios, pudimos seguir con minucioso detalle lo referente a la práctica musical en las dos instituciones que cita el título del presente trabajo. Existe allí, en efecto, una copiosísima documentación, estando albergada en numerosos libros manuscritos y encuadernados, cuyo tejuelo dice : «Contralor. — Órdenes del Patriarca», así como también en una elevada cifra de legajos, cada uno de los cuales contiene a veces un crecido caudal de papeles, manuscritos los más, cuya variedad es poco menos que inmensa.

Ofrece muy especial interés el legajo 1133, ya que allí se recogen las Constituciones y Reglamentos por los que sucesivamente hubo de regirse la Real Capilla. El más antiguo, por su redacción, si bien conservado en una copia de época posterior, data del año 1436, y concierne a la Capilla del Rey Don Juan II. Su articulado señala concretamente los derechos y obligaciones del personal adscrito a la Real Capilla. Respecto de los Capellanes, dice el artículo 4.° : «Que no se deshonesten. El que deshonestare a otro o dixere palabras deshonestas incurra en pena de quatro reales». Y dice el artículo 16 : «Que estén honestos en el altar e instructos en el Officio e instruidos ansí en el canto como en la letra y acento, porque no se diga nada de la Capilla que sea deprehensión». Las infracciones de esta naturaleza serían castigadas con diez maravedis.

* * *

Tiene gran interés histórico y documental un volumen encuadernado en pergamino, cuyo tejuelo dice : «Roolos (sic) de gajes dlos Criados de la Capilla del Rey. De los años desde el de 1558 hasta el de 1611». Se cobija este volumen en el legajo 1135 y ofrece singular

interés por contener nóminas con las firmas autógrafas de importantísimos músicos. Su primer folio declara : «Maestre Nicolás Payen, Maestro de la Capilla». Hay aquí listas de «Cantores», abundando los apellidos flamencos, tales como Van Cauwebhoven, Bleckere, Clauwyn, etc., siendo entonces organista Michiel Bonck. Al margen de la línea donde se menciona a Payen pueden leerse estas palabras necrológicas : «Murió en Septiembre». Claro está que se refería al año 1558. Encuéntrase ahí una hoja redactada en idioma castellano. Fechada en Bruxelle el día 29 de julio de 1557, constituye una certificación autógrafa, firmada y rubricada por «Nicolaus Payen». Este documento se relaciona con el pago de una cantidad que habían percibido los individuos «de la Capilla Flamenca, conforme a una memoria que yo les di».

En las nóminas correspondientes al segundo tercio de 1559 leemos sin cesar las firmas autógrafas de varios músicos, entre ellos el maestro de Capilla Pedro de Manchicourt, «Juan de Cabezón, organista» y otro organista llamado Miguel Bouds. Aquel Juan de Cabezón era hermano del famosísimo organista y compositor Antonio de Cabezón, el cual le nombró heredero en el testamento otorgado en Madrid el 14 de octubre de 1564. Sin seguir paso a paso esta valiosa documentación, anotaremos algunos aspectos dignos de apuntarse.

Una «Memoria delas personas que ay en la Capª española de su Mag. questán A los gajes de Flandes. Tercio postrero de 1562», contiene diversos apellidos españoles. En las listas de años sucesivos continuaba como organista Juan de Cabezón, y en una nómina de 1566 se expone textualmente : «Juan de Cabezón fallesció a xviii de mayo». Esta noticia llenaría un vacío en los diccionarios musicales.

En posteriores años se encuentran partidas encabezadas con epígrafes similares al siguiente : «Rool de la paga de los capellanes y cantores de la Capilla de su Mag. de los quatro meses de henero, hebrero, março y abril de myl e quinientos y setenta años», todo con las firmas autógrafas de ese personal, porque las cuentas no se ajustaban por trimestres, sino por cuatrimestres, y la palabra «tercio», tan frecuente a la sazón, hacía referencia a la tercera parte de cada año.

La lista correspondiente al último tercio de 1572 se cierra con las siguientes palabras: «Estos quatro niños de aquí avajo vinieron con el maestro a quinze de junio de setenta y dos». Son cuatro, naturalmente, los nombres que encabezan esta relación infantil, siendo el primero de ellos «Philipe Rogier». También figuraba este último — más tarde famoso — en la «Lista de Capellanes, Cantores, Oficiales y Niños» a quienes había de darse velas en las Candelas del año 1577.

Hay un salto desde 1577 hasta 1584. En la lista del último tercio de este último año el maestro de Capilla se llama George de la Hele, y se vuelve a mencionar el nombre de Philipe Rogier, pero ahora como «Tiniente (sic) de Capilla».

La lista de «cantorcillos nuevos» que entraron en Madrid a 28 de junio de 1586 contiene trece nombres, figurando a la cabeza de los mismos «Gery de Gersem», el cual en listas posteriores presentará su apellido bajo la forma «Ghersem».

En 1590 ya desempeñaba el cargo de maestro de la Capilla flamenca Philipe Rogier, el cual falleció el último día de febrero de 1596. Desde el último tercio de 1591 figura como teniente del Maestro de Capilla el músico Adrián Capi, y conservará el mismo cargo tras la muerte de Rogier.

Geri de Ghersem fue recibido como Cantor el 1.° de diciembre de 1593. Un mes después, es decir, el día 1.° de enero de 1594, Mateo Romero (conocido más tarde por «El Maestro Capitán») fué recibido también como cantor. Para uno y otro sería señalada la fecha 19 de octubre de 1598, pues en ese día Romero es nombrado Maestro de la Capilla flamenca, y Ghersen es nombrado Tiniente (sic) de la misma Capilla Real. Debemos añadir que desde el 1.° de enero de 1609 Romero obtedrá el honor de figurar además como Capellán de Banco.

* * *

Otro volumen del mismo legajo dice en su tejuelo : «Casa Real. Lista de distribuciones de la Real Capilla desde el año 1598 hasta el de 1605». En la nómina de septiembre de 1598 aparecen las firmas autógrafas del organista Hernando de Cabezón (hijo de Antonio y sobrino de Juan de Cabezón), de Mateo Romero (que unas veces firma tan sólo y otras pone también su rúbrica en sucesivas nóminas, con la particularidad de que su nombre de pila aparece ortografiado de dos formas : «Mateo» y «Mattheo») y de Gery de Ghersen. También se ve allí la firma del organista Diego del Castillo.

Con referencia al organista Hernando de Cabezón, dice una nómina del año 1602: «Fué servido nro señor de llevarle el primer dia deste mes de octubre». Durante los últimos meses de aquel año firmó la viuda de aquel músico de tecla, como tutora y curadora de sus hijos, por intermedio de un apoderado que se llamaba Hernando de Brihuesga. Conviene advertir que los asientos no se hacían a veces por tercios, sino por mesadas.

Comienzan a citarse ministriles en los primeros años del siglo XVII. La nómina del mes de julio de 1602 menciona a «Juan Baptista de Medina, musico de la corneta». También había otros tañedores de este instrumento y de bajón. Durante un par de años más, después de septiembre de 1603, a Juan Baptista de Medina lo designaron las nóminas «Maestro de capilla de los ministriles y músico de la corneta».

Desde enero de 1603 se ven las firmas autógrafas del organista que trazaba su nombre en la siguiente forma : «M.ro Ber.do de Clavijo». En la nómina de aquel mismo mes de enero se consignó literalmente : «Bernardo de Clavijo, horganista, huvo de haber sis mill y quatro-

çeintos y beinte y seis mrs. Monta tanto esta partida porque se pagan en ella los dos meses de noviembre y diçiembre del año pasado de mill y seisçientos dos.»

* * *

Otro libro encuadernado en perganimo declara en su tejuelo : «Casa Real. Rooles de Gajes de los Criados de la Capilla R.[l] del Rey nro. S.[r] — De los años deíde el del 1612 hasta el tercio I de 1691». En la primera lista encabeza el grupo de «Capellanes» Gabriel Díaz, Tiniente (sic) de Mr. de Capilla, el cual ya venía figurando anteriormente en la Real Capilla con ese mismo cargo. Hay ahora dos bajones, llamados Francisco Martínez y Juan de San Martín. En el segundo folio del volumen aparece la Lista de la Capilla flamenca. Está Mateo Romero al frente de la misma y figuran ahí once «cantorcicos», todos ellos con apellidos españoles.

A mediados del año 1612 hallamos tres nombres entre otros más : el «músico de arpa» Antonio Martínez, el bajón Francisco de Valdés y el apuntador Claudio de la Sablonara. Las siguientes páginas acogieron numerosas cuentas de pajes, cocina, panadería, salsería, cerería, tapicería, caballeriza, furriera, etc. En esas partidas, que ocupan numerosos folios, se encuentran los siguientes «músicos de camara» : Juan Hal, Pablo Moreno, Vicente Suárez, Juan Díaz ydalgo y Manuel de Figuerero.

Por entonces figuran como «Reservados» (es decir, jubilados), entre otros, «Pedro Corneta, cantor que fue, y el Tiniente Adrián Capi.» A Sablonara lo denominarán unas veces «escritor de libros» y otras «apuntador»; su apellido se presentará en diversas formas, entre ellas «La Sablonada».

La «Capilla Española», en el primer tercio de 1614, cuenta con cuatro bajones, llamados Francisco Martínez, Francisco Valdés, Juan de San Martín y Melchor Camargo, y continúa sirviendo «Antonio Martínez del arpha» (sic, por «arpa»). La lista del segundo tercio de 1615, en vez de cuatro bajones como antes, menciona tres bajones y un bajoncillo, siendo el citado Valdés la persona que tañía este último instrumento. Y se lee ahí la siguiente partida : «Ant° Martínez, músico del arpha, murió a 9 de jullio». Aparece un músico de tiorba en la lista del último tercio de aquel mismo año; se llamaba Felipe Pichenin y estaba adscrito a la Capilla Flamenca. A este tañedor lo presentan bajo la denominación de «músico de Instrumentos», en nóminas posteriores, lo que permite deducir que no tocaría la tiorba tan sólo. Sin embargo, en 1618 lo volverán a denominar «músico de tiorba».

Desde 1.° de junio de 1616 Lope Machado es «músico de harpa», como sucesor del difunto Antonio Martínez, en la Capilla española. Desde principios de enero de 1618 Martín de Riego figura entre los tañedores de bajón.

En sucesivos años Pichenin continúa en la Real Capilla; mas su apellido se presenta con variantes : «Pichimin», «Pichimini» y «Pichinini». Desde el primer tercio de 1626 hallamos, al lado de este tañedor, otro más, citado durante varios años bajo dos formas «Enrique Boteler», que era la predominante, y «Enrique Bocler». Este último músico era mencionado como «Músico de la biguela», unas veces, y otras como «músico de las biguelas».

El insigne artista valenciano Juan Bautista Comes ingresó al servicio del rey como «teniente de Capilla», el «1.° de Henero de 1618». Su nombre se designaba en las nóminas del siguiente modo : «El Liz.^{do} Juan Bautista Comes».

Desde junio de 1624 aparece como «biolón» Estefano Limido, el cual había pertenecido a la Real Cámara del rey Felipe III en 1605, o desde antes, a juzgar por la dedicatoria al monarca de sus «Regii Concenti Spitituali», editados aquel año en Milán, y de los cuales existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. En julio de 1624 aparece Phelipe del Bado (sic) como «corneta» de la Real Capilla, y en lo sucesivo las nóminas lo mencionarán simultáneamente como tañedor de corneta y de biolón, percibiendo una cantidad por cada uno de estos conceptos, pero se englobaban a los efectos del cobro.

En 1628 se leen los nombres de «Sebastián Martínez el Moço organista» y «Don Francisco Clabijo, lo mismo», es decir, también organista.

El músico de bajón Francisco Martínez falleció el 30 de marzo de 1630. En la lista correspondiente al primer tercio de 1631 y referida a la Capilla Española, leemos : «Los biolones q^{e} sirven en la Cap^{a} : M° (= Maestro) Estefano Limido, biolón. Felipe del Bado, músico de corneta y biolón. Eugenio de Heredia, biolón. Martín Gómez, lo mismo. Jullio Lisardo, lo mismo. Gabriel de Gabrieles Biteli, lo mismo. Nicolás Panela, lo mismo. Leonardo Biteli, lo mismo. Álvaro Gómez, lo mismo».

En la nómina del último tercio del 1631 al «templador de órgano» lo denominan «afinador de órgano». Pequeño detalle que conviene anotar, considerándolo en relación con el vocabulario y sus fluctuaciones.

En 1632 estaban en la Capilla Flamenca Beeler como «músico de la bigüela», y Felipe Pichinini como «músico de la tiorba».

Las nóminas sucesivas contienen variados nombres bajo el epígrafe «Los biolones que sirven en la Capilla», o simplemente «Los biolones». Entonces Bartolomé Jovenardi es «músico de arpa». En el primer tercio de 1633 actúa a la vez Felipe de Vado bajo un doble aspecto : «Violón» y «Músico de la Corneta», y a Sablonara lo denominan «Samblonara». Bien es verdad que la presentación caligráfica de este apellido adaptaría variadas formas, aunque todas en cierto modo similares. Entonces hay nueve biolones, encabezando Estefano Limido esta relación, y a Gabrieles lo designan «Gabrieli». De ello se deduce que «Gabrieles» podría ser la forma castellana de «Gabrielo», y ello explica tal divergencia. En el último ter-

cio de este año las nóminas sólo citarán los nombres de seis biolones, habiendo desaparecido ahora Limido y Vado en esa relación.

Un papel contenido en el expediente personal de Sablonara (legajo 9294) manifiesta que ingresó en la Real Capilla el 20 de noviembre de 1599, y otro papel declara lo siguiente: «A Claudio de la Sablonara, escritor de los libros de la Capilla, hizo Su Mag.d merced de jubilar enteramente en su plaza, en consideración de sus muchos servicios, estar viejo, enfermo y falto de la vista, como parece por el Libro de Asientos del tiempo que fue Grefier Carlos Signorey, el año de 1633».

En 1633 aún era maestro de la Real Capilla Mateo Romero; mas el día 1.° del año siguiente pasó a la clase de «reservados» (es decir, «jubilados» o «exclusos», sucediéndole en su puesto el inspirado compositor Carlos Patiño. En 1634 vuelven a ser nueve los biolones, reapareciendo ahí Limido y Vado. Ahora Nicolás Panela es «músico de la corneta». En el primer tercio aun continuaba como arpista Machado; mas desaparece en el segundo tercio y en su lugar figura el nombre del notabilísimo músico Juan Hidalgo.

El 11 de mayo de 1635 entró en bureo una solicitud del cantor de la Real Capilla y Músico de la Real Cámara Juan Suárez Brandón. Manifestó que se pagaban por la Casa sus gajes como músico de Cámara, pero con tal retraso, que le debían más de tres años, y añadió que si los violones de Su Majestad solo tañían algunas veces en la Capilla por la Cuaresma, no obstante lo cual se había dispuesto que abonaran esos gajes por la Capilla, siendo así que se los pagaban por la Caballeriza, en su consecuencia solicitaba que los gajes correspondientes a sus labores como Cantor no se los satisficiesen por la Capilla, sino por la Casa, como se hacía con aquellos otros. La petición fue resuelta favorablemente.

En 1639 la Real Capilla sigue contando con un bajoncillo y tres bajones, dos organistas, músicos de la vigüela, de la arpha (sic, por «arpa»), de violón y de corneta. Y Limido, gran figura en esa agrupación instrumental, continúa cobrando un triple sueldo : por su plaza ordinaria, por la de violón y por la de «Maestro de las Vigüelas». Debe advertirse que ya en el primer tercio de 1634 figuraron las siguientes partidas relacionadas con ese estimable músico : «A Estefano Limido por su plaza ordinaria ..... y por la de violón...». Y a continuación esta partida más : «Al dho (es decir, a Limido) por la plaza de Maestro de las Vihuelas», desde 1.° de setiembre del año 1632, que se le hizo merced de ella por muerte de Juan Baptista de Medina».

Además del corneta y biolón Felipe del Vado, estimadísimo sin duda entre los músicos de la Real Capilla y altamente apreciado de sus superiores, en el año 1648 aparece por primera vez Bernardo del Vado, desempeñando sus labores musicales como tañedor de biolón y de bajo, según declaran las respectivas nóminas.

Llegamos al año 1660. Ahora se estrenará la ópera *Celos aun del aire matan*, con letra

de don Pedro Calderón de la Barca y música del maestro y arpista Juan Hidalgo. Los violones de la Real Capilla — que probablemente intervendrían en la representación de aquella producción singular para su tiempo — eran los siguientes : Ignacio Cerf (el cual, desde unos años antes, venía desempeñando el puesto de «Maestro de vihuelas y violón»), Martín Gómez, Bernardo del Bado, Lucas de Gravier, Juan del Bado y otro músico más a quien sólo designaron por un nombre de pila : Cornelio. Entre los ejecutantes también aparece ahí Juan Hidalgo.

Las «Listas de criados que tiene S. M. en la R.[l] Capilla que gozan gajes por ella» experimentan variaciones, no sólo en los nombres de los ejecutantes, sino en el número de ellos. A partir de 1677 se reduce el número de violones. Desde 1680 — el año de la muerte de Calderón — sólo subsiste uno : Juan del Vado. Hacia 1690 el número de esos instrumentistas se eleva a dos o a tres, encontrándose entre ellos Juan Cornelio, es decir, aquel músico que unos tres decenios antes apareció designado bajo la forma Cornelio escuetamente. La postrera lista de este libro de «Rooles de Gajes» pertenece al año 1691, como declara el tejuelo.

* * *

No pocos de los nombres citados en los párrafos anteriores se repetirán en dos volúmenes del legajo 1136, encuadernados uno y otro en pergamino y corroídos por la humedad.

El volumen I dice en su tejuelo : «Casa Real. Lista de Distribuciones de la Capilla Real. Desde el año 1606 hasta el de 1613». Ofrecen especial interés dichos volúmenes, por contener nóminas detalladas con las firmas autógrafas, que se cifran por centenares. El primero empieza con las nóminas correspondientes a enero de 1606. Entre otros numerosos nombres, encabezados por el de «Matheo Romero, Maestro de Capilla» y «Gabriel Díaz, Teniente de M.° de Cap.ª», aparecen los que transcribimos a continuación : «Alonso de Morales el de la Corneta»; «Juan Bap.ta de Medina, músico de la Corneta y M.° de la Capilla de los Ministriles»; «Bar.mé (= Bartolomé) Despinosa, músico del bajón»; «Juan de Arriata, Capellán y organista»; «Melchor de Camargo, músico del bajón»; «Bernardo de Clavijo, organista»; «Juan de Sant (sic) Martín, músico del bajón»; «Juan Leonardo, Templador de los órganos»; «Juan Brevos, Templador de los Órganos»; «Ant.° Martínez de Porras, músico de la harpa»; «Gaspar de Arriata, contador y puntador».

En las «Distribuciones de diciembre de 1613», con las que se cerraron las nóminas de aquel volumen I, siguen leyéndose los nombres de los maestros Romero y Díaz — este último aquel Gabriel Díaz Besón que tan justo renombre habría de alcanzar en su tiempo —, del organista Clavijo y del puntador «Claudio de la Samblonara» (sic).

Con respecto a Sablonara, «scriptor de los libros», según unas nóminas, y «escriptor

de los libros», según otras más, se dijo en el mes de julio de 1607 lo que reproducimos aquí:

«Claudio de la Sablonara, Escriptor de los libros ha de haver este mes y del de Henero que le dexó de contar quatro mill y ducientos y diez y seis mrs (= maravedíes), y no se le a de pagar lo que huviere escripto ni escriviere en canto de órgano de aquí en adelante.» Siguen debajo la firma y rúbrica de aquel excelente calígrafo musical.

El volumen II declara en su tejuelo : «Distribuciones de la R.[l] Capilla Desde 1614 Asta fin de 1621». Aquí siguen cronológicamente colocadas todas las nóminas de aquellos ocho años. En la de enero de 1618 aparece por primera vez el siguiente nombre : «Juan Batista (sic) Comes, Tiniente de Maestro de Capilla».

La última nómina se refiere al mes de abril de 1621, y en ella se pueden leer estas dos partidas : «Claudio de la Sablonera, scriptor y músico de Vihuelas» y «Felipe Pichinini, musico de teorba».

* * *

El legajo 1137 acogió «Cerfiticaciones relativas a todos sus dependientes, 1621 a 1665». Como los legajos anteriores y los que habrán de seguir, está nutrido con documentos históricos de la Real Capilla.

* * *

El legajo 1119, y por tanto anterior a los reseñados hasta ahora, guarda una carpeta con el epígrafe «Asuntos y disposiciones generales», encontrándose ahí una «Exposición» fechada en «Madrid 20 de junio de 1809», es decir, cuando había transcurrido poco más de un año desde el luctuoso Dos de Mayo. Esta «Exposición», rubricada, pero no firmada, lleva el siguiente encabezamiento : «Manifiesto compendiado del estado de la R.[l] Capilla de Palacio; del culto divino que se da a Dios en ella; rentas que le eran concedidas; número, clases y dotación de sus Ministros con todo lo demás perteneciente a la misma».

De este compendiado resumen historico extractamos las siguientes noticias:

Por Breve Apostólico de Benedicto XIV, expedido el 27 de junio de 1753 a instancia del monarca Don Fernando VI, fue erigida en iglesia parroquial la Real Capilla de Palacio, con jurisdicción omnímoda, privativa ordinaria, episcopal o cuasi concedida al Capellán o Pro-Capellán Mayor de S. M. con territorio propio y separado «vere nullius», que se extiende a diferentes lugares y establecimientos, cuyos límites se demarcaron después con exactitud en Breve de Pío VI, expedido en 8 de abril de 1777. A instancia de S. M. Don Carlos IV, este mismo Pontífice expidió otro Breve por el que la referida Capilla se erigió en Iglesia Patriarcal con la dignidad Episcopal, para que pudiera consagrarse a título de ella el Pro-Capellán y Limosnero Mayor, sin que esto se hubiera puesto en ejecución aún.

Con referencia a las rentas eclesiásticas, se dice que, entre otras, existía una mesada de todo lo eclesiástico que fuera de presentación de los Reyes de España, por haberlo solicitado así Don Fernando VI, para destinarlo a los haberes de los Capellanes de honor y ministros sirvientes.

En lo relacionado con el culto expone aquel «Manifiesto» que todos los días del año se cantaba Misa mayor, siendo obligatorio aplicarla por la intención de S. M. y felices sucesos de la Monarquía. Dispuso Don Fernando VI que diariamente se dijeran otras nueve misas rezadas con limosna de cuatro reales cada una. Después de la Misa Mayor se decía otra Misa rezada, llamada de Postre, debiendo celebrarla los Capellanes de Altar.

El Coro de cantores salmistas cantaba las cuatro horas menores canónicas todos los días de primera y segunda clase, todos los Domingos y días de precepto y en todos los Dobles mayores. En los Dobles menores cantaba sólo la tercia antes de la Misa Mayor, y en los Semidobles, únicamente la Misa Menor. Vísperas y Completas se cantaban por el mismo Coro en la forma determinada expresamente. Maitines y Laudes se cantaban en ciertas festividades : cuatro días de Pascua de Navidad, Circuncisión, etc. Las Cuarenta horas se celebraban tres días en la primera o segunda semana de cada mes con la misa solemne; procesión, preces y completas en la tarde del primero y segundo día, antes de la reserva.

El Coro de Música asistía a la Misa mayor de todas las festividades de primera y segunda clase, como también a las primeras y segundas Vísperas, a los Maitines de la Natividad de Nuestro Sr. Jesu-Cristo y a los Reyes, a los Oficios de la Semana Santa y Octava del Corpus; a la misa, letanía y completas y reserva del Santísimo Sacramento en las Quarenta Horas y exposición de Sacramento, y además tiene la obligación de asistir a un crecido número de festividades, honras y aniversarios que se celebran en varias iglesias de Madrid.

Los Colegiales Cantores asistían diariamente para acompañar en el canto del coro a los salmistas, y también acompañaban al coro de música en todas las festividades donde intervenía éste. (Permítaseme recordar que las tareas de estos Niños Cantorcicos, según notas recogidas en otros documentos del Archivo del Palacio Nacional, se exponen con alguna amplitud en mi libro *El Teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II* (Madrid, 1950, publicación del Instituto Español de Musicología.)

Otro capítulo detalla quiénes constituían el Clero empleado en el culto de la Real Capilla. El Arzobispo de Santiago de Compostela había sido siempre Capellán Mayor, hasta que el Pontífice Pío V, con fecha 7 de junio de 1569, concedió al rey Don Felipe II facultad extensiva a todos los sucesores suyos en el trono de España, para nombrar un Pro-Capellán Mayor, el cual gozaría de las mismas preeminencias, autoridad y jurisdicción que tenía el

Arzobispo de Santiago. En 1603 el Pontífice Clemente VIII condecoró a dicho Pro-Capellán Mayor con la dignidad de Patriarca de las Indias, atendiendo la petición del rey Don Felipe III. A fin de que el Pro-Capellán pudiera mantener con decoro esa dignidad, el Pontífice Benedicto XIV le concedió tres pensiones, de cinco mil pesos cada una, sobre las mitras de América, cuyo total importe se agregaría a los 20,000 reales anuales que cobraba por Tesorería. Además se le confirió el Vicariato General de los Ejércitos y Armada. «En suma — leemos ahí —, el Pro-Capellán Mayor es el Prelado, Pastor y Obispo de Palacio, y por lo mismo es el primer Oficial, Juez y Magistrado Eclesiástico de la Corte y Limosnero Mayor.

Los Capellanes de Honor ocupan el primer orden y dignidad en la Real Capilla, con un total de cuarenta sacerdotes. El «Banco de Castilla» está formado por el clero palatino de los Reyes de España, con un total de veintiséis sacerdotes. El «Preceptor» preside el Banco de Castilla como decano, siendo la primera dignidad entre los Capellanes de Honor. El «Juez» es la segunda dignidad, desempeñando también el puesto de Vicario teniente Auditor General de los Ejércitos y armadas. El «Cura de Palacio» ocupa la tercera dignidad y ejerce la cura de almas. Además hay un segundo cura, titulado «Cura de la Real Parroquia». Y hay otros miembros de la Real Capilla, a saber : dos «Doctorales», dos «Penitenciarios», un «Fiscal», un «Maestro de Ceremonias» y cinco «Beneméritos», todos ellos pertenecientes al Banco de Castilla. Entre los «Capellanes de Honor» se incluían catorce religiosos de las Órdenes Militares repartidos en la siguiente forma : cuatro de Santiago, tres de Calatrava, tres de Alcántara, dos de Montesa y otros dos de San Juan de Jerusalén; todos ellos constituían el «Banco de las Órdenes Militares». Otra alta personalidad era el «Sumiller de Cortina», designado así por competirle el «honorífico destino» de descorrerla cuando el Rey se presentaba en su tribuna.

No termina con lo dicho la numerosa lista de cargos, pues también había «un Teniente de Limosnero Mayor»; doce «Predicadores de S. M.» con asignación anual fija; y, nueve «Capellanes de Altar», que debían tener «voz llena» y estar instruidos en el canto llano y la música; tres de éstos percibían 9,000 reales, otros tres 7,000 reales y los tres restantes 6,000 reales.

Un apartado de la «Exposición» concierne a los «Cantores Salmistas». Lo formaban dos sochantres, dos tenientes de sochantre y seis cantores con 800 ducados, 6,000 reales y 500 ducados, respectivamente; todos ellos deberían tener «voz llena» y «estar instruidos en el canto llano y en el de órgano». A dichas asignaciones se agregaban 7,000 reales anuales, «llamados de distribución», por la asistencia diaria a los oficios divinos, «cuya cuota se gana o se pierde».

A los elementos componentes de la música vocal e instrumental los agrupó aquella «Exposición» bajo el epígrafe «Coro de Música», trazando la relación de los mismos en los términos siguientes:

Un Maestro de Capilla música (*sic*), quien por serlo es Rector del Colegio de Niños Cantores, llamado del Rey. Debe componer todas las piezas que se necesiten para el culto, regir todas las obras que se canten y conservar las del archivo. Tiene 18,000 reales. Le suple un supernumerario con 9,000 reales.

Cuatro voces tiples, con 18,000, 16,000, y los dos últimos 12,000 reales.

Contraltos. Otros cuatro, con 15,000 reales los dos primeros, y 12,000 reales los otros dos.

Tenores. Otros cuatro, con 15,000 y 14,000 reales, y los dos últimos con 10,000 reales. Además, otros dos supernumerarios con opción, y cada uno de ellos tiene 10,000 reales.

Baxos (*sic*). Dos con 15,000 y 14,000 reales respectivamente.

Los «Capellanes de altar» y los «Salmistas» forman parte de este Coro cuando la necesidad lo exige.

«Instrumentos del Coro de Música»:

«Organistas». Hay cuatro, el primero que suple al Maestro de Capilla. Tienen 16,000, 12,000, 10,000 y 6,000 reales. Además hay otros dos suplementarios, con opción, pero sin sueldo.

«Baxonistas». Hay tres, con 9,000, 8,000 y 7,000 reales.

«Violines». Hay doce, con las siguientes asignaciones : dos con 12,000 reales, dos con 10,000 reales, dos con 9,000, dos con 8,000, dos con 7,500 y dos con 7,000 reales.

«Violas». Hay cuatro, con 7,500 reales dos de ellas, y 7,000 las otras dos.

«Oboes». Hay dos, con 12,000 y 10,000 reales.

«Flautas». Hay dos, con 9,000 y 8,000 reales, más un supernumerario con 4,000 reales.

«Trompas». Hay dos, con 10,000 reales cada una.

«Clarines». Hay dos, con 9,000 reales, más un suplementario con opción, pero sin sueldo.

«Fagotes». Hay dos, con 7,000 reales cada uno.

«Violones». Hay tres, con 12,000, 10,000 y 8,000 reales.

«Contrabajos». Hay dos, con 10,000 y 8,000 reales, más uno supernumerario con opción, pero sin sueldo.

En esta lista siguen dos «afinadores de órganos», uno para el órgano grande, con 800 ducados, «y otro para el organo chico», con 3,660 reales; dos «copiantes de música», con 400 ducados cada uno, y un «apuntador y archivero de los libros de coro», con 700 ducados.

Así concluye la detallada enumeración del personal que integraba el «Coro de Música» cuando los Reyes de España abandonaron nuestro país bajo la funesta dominación napoleónica.

Con lo expuesto no ha terminado la lista de personas adscritas a la Capilla Real.

También se citan allí, en efecto, «Ayudas de oratorio» sin número fijo, y cinco de ellos, destinados a las personas Reales, debían ser sacerdotes de buena vida y costumbres; cuatro «Sacristanes», sacerdotes asimismo; tres «furrieres» numerarios, debiendo recaer el nombramiento sobre «personas seglares y honradas»; un «custodio del Relicario», con 32 reales cada día, y dos «barrenderos», con 2,450 reales y 200 ducados. Finalmente, un «ostiero», para el suministro de hostias a la Real Capilla», con cinco reales diarios, dándose la particularidad de que el «ostiero» empleado cuando se redactó la «Exposición» de referencia entregaba una parte del sueldo a la viuda de su antecesor.

El «Colegio de Niños Cantores» constaba de diez plazas de alumnos, más un Rector, que era el Maestro de la Real Capilla y no percibía sueldo por ese destino pedagógico, y tres maestros : uno enseñaba el «estilo italiano», con 400 ducados; otro, enseñaba rudimentos de música con la misma asignación, y el tercero tenía el doble cargo de Vicerrector y Maestro de Gramática latina, cobrando 5,200 reales.

Tras lo dicho informa aquella «Exposición» sobre otros aspectos relacionados con ese Cuerpo palatino. Había una «Secretaría de la Real Capilla y del Vicariato General de los Reales Ejércitos y armadas», juzgados, un archivo y un «Curato del Real Palacio». El «Cura de Palacio» estaba asistido por un «Teniente de cura con destino a las Reales jornadas», más cuatro «Confesores de familia» para la servidumbre palatina, que debían saber francés e italiano, percibiendo 500 ducados anuales.

Las noticias anotadas en ese «Manifiesto» del año 1809, con respecto al personal de la Real Capilla declaraban la situación a que se había llegado entonces tras el aumento progresivo de la plantilla instrumental y las evoluciones del material organográfico.

* * *

Ofrecen variados aspectos otros legajos, cuya lectura contribuye al conocimiento histórico de las actividades desplegadas en aquella zona palatina.

El legajo 1139 alberga numerosos documentos relacionados con las festividades de Semana Santa desde el año 1591 hasta el año 1877, es decir, desde el tiempo en que ceñía la corona Don Felipe II hasta aquel en que Don Alfonso XII era el monarca español. Algunos de aquellos documentos se pueden leer en letras de molde. Tal, por ejemplo, uno donde se refiere que Don Felipe II llegó a Ateca el 30 de marzo de 1596 con el Príncipe y Familia Real, camino de Toledo, para tener ahí la Semana Santa y las Pascuas; pero le fue preciso quedar en Ateca, por un ataque de gota; en ese trance se hicieron los oficios con clérigos de Toledo y «con Cantores que vinieron de Madrid de su Capilla y Capellanes que traía consigo»; pero llegado el 9 de mayo, salió para Toledo la comitiva real. En 1671 se celebró la

Semana Santa en Toledo, acudiendo aquí la Capilla de Palacio. En años posteriores, las palmas eran remitidas desde Toledo a la Capilla de Palacio, y anualmente se dictaban las órdenes oportunas para que dos acémilas fuesen a recoger aquella mercancía.

Muy avanzado el siglo XVIII se redactaron unas Instrucciones bajo el epígrafe «Relación del lavatorio y comida que da la Reina a los pobres en el día de Jueves Santo».

Pasan más años y más decenios. Queda muy atrás el siglo XVIII, y no faltan muchos años para que el siglo XIX llegue a su mitad, cuando el maestro de la Real Capilla don Mariano Rodríguez de Ledesma pide aumento de voces y de instrumentos, a fin de celebrar solemnemente las ceremonias y los oficios de Semana Santa. Su petición, fechada el 11 de marzo de 1841, expone que eran necesarios un contralto, un tenor y un bajo para el segundo coro; una segunda viola, un segundo oboe, dos trompas, dos clarines a pistón, un oficleide y «un Contralto presbítero». Estos once individuos deberían asistir al ensayo de las Lamentaciones del Miércoles Santo, a Maitines, el Jueves Santo por la mañana a la Misa y por la tarde a Maitines, que son cuatro asistencias. Todo ello importaría un gasto de 1,320 reales. Esta relación indica bien claramente la decadencia que había sufrido la música en la Real Capilla y muestra, por otra parte, cuán profunda había sido la renovación del material organográfico.

* * *

El Real Colegio de Cantores de la Real Capilla fue una institución plurisecular que gozaba de alto prestigio. Según una copia de 3 de octubre del año 1672, se establecieron unas Constituciones por mandato de S. M. Don Felipe II, a instancia del Patriarca de las Indias, para el buen gobierno de ese Colegio. He aquí un resumen de las normas vigentes demás en virtud de esa real disposición:

Los Cantorcicos estarán a cargo del Maestro de Capilla, el cual será «persona de aventajadas partes y virtud»; vivirá en el Colegio; enseñará a los niños con el ejemplo de su vida y el trabajo de su ministerio para que salgan diestros cantores; irá con ellos a vísperas y demás oficios.

Los alumnos tan sólo llevarán becas y lobas cuando hiciere tiempo de agua; en el coro estarán con decencia y respeto; cantarán los Divinos Oficios con cuidado. A la ida y a la vuelta, irán por la calle «con sosiego, de dos en dos por su antigüedad», siendo los más inmediatos al Maestro los más antiguos. Les está prohibido hacer recados.

El Maestro cuidará del gobierno de la Casa y Colegio, cobros y pagos, y abonará con puntualidad los honorarios al barbero, zapatero, sastre, lavandera y demás oficiales que sirven la dicha Casa.

Habrá un sacerdote de buena vida y costumbres y entrado en años para enseñar la Gramática en calidad de suplente.

Los colegiales serán criados en temor de Dios, policía, urbanidad y limpieza. En cuaresma se celebrarán pláticas espirituales. Los niños no llevarán lobas sucias ni cuellos desaliñados. En días festivos irán temprano a Palacio para oir Misa rezada antes de la Misa mayor.

Desde Pascua de Resurrección hasta el día 1.° de octubre se levantarán los niños a las cinco y media de la mañana. Harán una breve oración de rodillas. El maestro de latín les dará lecciones hasta las siete y media. A esta hora almorzarán fruta del tiempo con un poco de pan. Después irán al Palacio y, mientras estén aquí, las mujeres al servicio de la Casa harán las camas y aderezarán los aposentos. Se procurará que sean mujeres «entradas en días».

A las nueve los niños volverán del Palacio. El teniente tendrá dos horas de ejercicios con ellos, cantando algunas misas, etc., y les enseñará versos, antífonas, Lecciones de difuntos, Maitines de Navidad y Reyes, etc. A las doce comerán, consistiendo los manjares en escudilla de caldo, media libra de carne por lo menos, principio y postre. Durante la comida se leerá un libro devoto. Un cantorcico hará oficio de refitolero para servir «la ropa de la mesa». Los niños comerán con aseo y compostura. El Rector estará sentado a la cabeza y no les tasará el pan. Se acabará la comida a la una de la tarde.

Habrá luego dos horas de reposo, desde la una hasta las tres. De tres a cuatro, los que no sepan aún escribir, trazarán planas, mientras que los otros harán ejercicios de latín o de gramática. Durante tres horas, desde las cuatro hasta las siete, se harán lecciones de contrapunto o se practicarán ejercicios de madrigales. A las siete los niños irán a la escuela establecida dentro del edificio.

La cena se dará a las ocho. Los colegiales acudirán al son de una campanilla. Comerán ensalada, una porción de carnero en gigote asado o guisado y postre. Acabará la cena a las nueve. En seguida irán al Oratorio para rezar el Rosario de rodillas. Antes de cenar se habrá dicho la Salve en tono bajo, excepto los sábados, que será cantada. Se rezará siempre el Rosario después de cenar, acabando la oración poco antes de las diez. Tras esto se irán todos a acostar «y no se ocuparán en otra cosa, sino en el descanso, para que esotro día puedan continuar sus estudios y ministerios». El Rector los visitará y dejará a todos en las camas, «y si quisiere les podrá echar agua bendita».

Los días de ayuno y de vigilia se les ha de dar de comer su principio de potaje, dos huevos, su ración de pescado u otros dos huevos en su lugar, con su postre, y se los guisarán de la forma que los pidieren. A la colación, recibirán una ensalada cocida u otra cosa.

Todos los jueves del año que no hubiere precedido fiesta en aquella semana, les han

de dar licencia para ir al campo todos juntos y con el Rector o Maestro, procurando algunas veces llevarles alguna merienda. Se les prohibirá jugar a los naipes, dados y otros juegos ilícitos. «No se les dejará tener guitarras ni que las tañan, mayormente en tiempos prohibidos y de silencio, o con demasía.»

Un cantorcillo servirá de portero en la escalera. Otro será apuntador, para que anote las faltas notables, y sobre todo las rencillas a que la poca edad los tienen sujetos.

«Cuando fueren a comer a casa de sus parientes y padres, irán dos con becas, y los castigará el Rector si sabe que han estado en algunos lugares indecentes, como en las Comedias, y en otras partes no lícitas, mayormente si fuesen sin licencia.»

En caso de enfermedad se llamará al doctor, se procurará que no les falte nada «y será bien tener aposento y ropa separada, porque con la vecindad de camas no se les pegue nada».

Desde 1.° de octubre se levantarán a las seis y media. No irán a ninguna fiesta sin permiso del Capellán Mayor, y se procurará, finalmente, que salgan todos «aventajados y piezas dignas de estimación en su Capilla», es decir, en la Capilla Real.

* * *

Abundan las noticias relacionadas con el Colegio de Niños Cantorcicos. Una, del año 1638, dice textualmente:

«Lo que a gastado Carlos Patiño Maestro de la R.[l] Capilla de Su mag.[d] con los Niños Cantorcicos de la Real Capilla que tiene a su cargo:

Enero, Tiene 31 días.	Maravedises
Alajas y limpieza de Cassa	3,200
Raciones y salarios de los criados	3,162
Al barbero	272
De labar la ropa de Cassa	1,500
De papel, tinta y cañones	272
De nuebe pares de zapatos a 16 R.[s] el par	2,448
De nuebe pares de vorzeguies a 16 R.[s] el par	4,896
De podar las parras	272
De adereçar los vestidos, soletar las medias	11,860
De nueve Bullas	764
De enfermería	12,380
	47,380

El Patriarca (rubricado).»

En el año 1635 desempeñaba el cargo de Rector del Colegio don Joseph de Carpanzano.

Siendo Rector en 1678 don Diego de Baños, Obispo de Santa Marta, se obtuvo autorización para aumentar de cuatro reales a seis la ración de cada cantorcico «en consideración a la carestía de los tiempos», según habría de exponer el Patriarca el 16 de agosto de 1680, añadiendo que «al presente valen los mantenimientos con más moderación», y en consecuencia «ha parecido se baje un real de cada ración, quedando en cinco, y si se reconoce que corren las cosas más baratas se yrá baxando lo que pareciere conveniente».

Por estos años se escriben diversos oficios en relación con adquisición de ropas «para vestidos de niños contorcicos del Real Colegio», y en 26 de octubre de 1682 se asignan para ese dispendio 6,647 reales. La lectura de estos documentos muestra cuál era entonces el coste de la vida, con sus altibajos inevitables, en algunos de sus variados aspectos; por tanto, se ven con interés aquellos papeles pajizos.

Un insigne maestro de Capilla y Rector del Colegio de Niños Cantorcicos fue aquel don Sebastián Durón, que brilló también como operista en los tiempos del último rey austríaco Don Carlos II. A este gran artista le ha dedicado un estudio biográfico don Nicolás Álvarez Solar Quintes, en las páginas de *Anuario Musical*, como también había dedicado otro artículo a don Francisco Corselli.

Siendo el maestro Durón todavía Rector del «Colegio de los Infantes músicos», en el verano de 1706 elevó una instancia, fechándola en Madrid el 28 de agosto, para dar cuenta de que aquel día se había producido un incendio a las once de la mañana. Iniciado en la casa contigua, de la cual era propietario don Juan de Elizondo, duró tres horas, corriéndose a la casa de más abajo y al Colegio de Cantorcicos. Durón señaló entonces los daños producidos por el siniestro al decir : «Se han maltratado de infinito los tejados de la gente que subía con cubos de agua; se derribaron algunos tabiques para atajar el fuego, se dice que con 1,500 reales podrá remediarse lo que al Colegio toca». Urgía hacer las reparaciones, pues si entrasen las aguas producirían mucha ruina «por lo molidos que han quedado los tejados». Hallábase Durón en la cama por enfermedad, y saltó lleno de zozobra, por el susto de verse «abrogados». A continuación escribía : «Con lo que por aora me ha querido Dios regalar, espero de la piedad de V. Exmª. dará la mayor providencia, que yo me conformaré con lo que sea de su mayor agrado, a quien pido acredite con sus mandatos mi inutilidad, mientras pido rogando g.de a V. los m.s a.s que he menester. Madrid, 28 de agosto de 1706. Ex.mo Sr. — Señor, dispénseme Vta E. no baya de mi mano, pues sobre estar malísimo ago peor letra. D. *S. Durón.*»

Fue enviado este escrito al Condestable de Castilla, sin que conste cuál fuera el curso que se diese a tan legítima demanda. Y si grandes fueron las tribulaciones del maestro Durón

cuando se expresaba así epistolarmente, mucho mayores habrían de ser las soportadas con resignación poco después, camino de un destierro que le impediría volver a su país natal. Sin embargo, se tendrá presente su recuerdo en más de una ocasión.

Cuando habían transcurrido más de seis lustros, un Oficio que el Patriarca fechó en el Pardo el 16 de marzo de 1738, refleja una situación bien poco satisfactoria. No se obtenían ahora en el Colegio el estudio y aprovechamiento deseados, por faltarles a los alumnos un Maestro que los instruyera en las horas señaladas y que, por añadidura, los acompañase cuando iban a la Capilla de Palacio y cuando regresaban al establecimiento docente. Esta doble misión debía recaer sobre el Maestro de Capilla, según la Planta establecida en el año 1701. Sin embargo, en 1738 no lo podía efectuar don José de Torres, por sus achaques, y con tal motivo siguió el ejemplo de don Sebastán Durón a principio de siglo, encomendando esas tareas a un pasante o criado suyo, sin que lograra obtenerse ningún fruto por ese medio, como lo enseñaba la experiencia. En vista de ello, el Patriarca propuso que se suprimiera una plaza de Colegial y que se nombrase un Theniente Maestro con 230 ducados anuales y vivienda. La elección podría recaer en don Francisco Osorio, «sujeto muy ilustre en la música y su composición y en quien concurren virtud, juïzio, aplicación y prudencia».

Otro escrito declara que, debiendo asistir el nuevo maestro don Francisco Courcelle a la Real Familia, los Niños Cantorcicos se hallaban sin cabeza ni profesor que los enseñase. Courcelle o Corselli, compositor que había estrenado varias óperas suyas en el Palacio del Buen Retiro, sucedió a don José de Torres y Martínez Bravo en la dirección de la Real Capilla y del Colegio de Cantorcicos. Se propuso entonces que Osorio les enseñase los rudimentos de la música y que don Antonio Moroti asistiera diariamente para enseñarlos a cantar según el estilo moderno y a tocar el clavicordio a quienes tuvieran inclinación por esto último, pudiendo asignársele el sueldo anual de 400 ducados.

Un papel de mediados del mismo siglo XVIII sin expresión de año, declara que la manutención, vestuario y gastos ordinarios del Colegio se consideraban al año en 30,000 reales vellón. Además percibían 4,400 reales anuales el Maestro de Música y Theniente de Rector don Francisco Osorio, y el otro maestro de Música llamado don Antonio Moroti, declarando una nota marginal de caligrafía diferente y posterior que este último profesor había fallecido el 25 de abril de 1771. Don Francisco Osorio fue también «Puntador de Choro» de la Real Capilla, y falleció el 4 de enero de 1779, como he visto en otro documento del Archivo Nacional.

* * *

En el Libro encuadernado número 112 con el epígrafe «Contralor. Órdenes del Patriarca», leemos una Lista, formada por el Rector Francisco Courcelle, de los Colegiales

existentes el 24 de noviembre de 1768, para que se les hiciera el vestuario de Navidad. Encabezaba esta lista el niño Antonio Ugena, que seguiría en el Colegio sus estudios musicales y que, al fallecer Courcelle, le sucederá mediante oposición, según Orden fechada en Aranjuez, el 23 de junio de 1778, ocupando las plazas de Maestro de Capilla y Rector del Colegio de Niños Cantores de S. M. Según consigna aquel mismo libro, Ugena era ya presbítero, vicemaestro y Vicerrector del Colegio y permaneció en el mismo dieciocho años, llevando entonces tres supliendo al difunto maestro en sus ausencias y enfermedades, figurando entre los mejores discípulos de éste y «ha acreditado su habilidad y aprovechamiento en varias obras de música que ha compuesto y han servido ya en la Real Capilla con aprovación universal de los inteligentes». Además, era «un eclesiástico abstraído, juicioso, de muy buena conducta y edad, circunstancias todas muy adecuadas para el buen Gobierno, así de la Capilla como del Colegio y crianza de los Niños».

El 1.° de agosto del mismo año se dicta otra orden nombrando para los puestos de Vicemaestro y Vicerrector a don José Teixedor y Barceló, organista primero de las Descalzas Reales por oposición, el cual había ingresado también por oposición en la Real Capilla el año 1774.

En el libro 114 aparece un asiento donde se dice que don Antonio Ugena, «por su quebrantada salud y achaques que padece, no puede continuar desempeñando las obligaciones de estos dos destinos (Maestro de Capilla y Rector del Colegio de Niños Cantores) con la extraordinaria exactitud que lo ha ejecutado hasta ahora», como él mismo había manifestado en un oficio de 1.° de noviembre anterior, y por tanto le conceden en 1805 la jubilación, «conservando, en premio de sus buenos y largos servicios, la mitad del sueldo de 19,000 reales anuales, y nombrándole al mismo tiempo para el beneficio de Almodóvar del Río en el Obispado de Córdoba».

Siendo necesario cubrir la vacante producida por la jubilación de don Antonio Ugena, el 24 de abril de 1805 los dos cargos que desempeñaba aquél recaen sobre don José Lidón, que a la sazón era Vicemaestro de Música y Organista primero de la Real Capilla y «Maestro de Estilo de Música» en el Real Colegio de niños cantores. Hace notar esa concesión que, primero como colegial y después desempeñando aquellos dos cargos, llevaba Lidón «el dilatado tiempo de cuarenta y cinco años»; añade que «ha acreditado sus vastos conocimientos en el arte de la Composición por diferentes obras de Música que se han cantado y tocado en la Real Capilla para solemnizar el culto de ella, que han merecido grande aceptación entre los Profesores», manifiesta que al ocupar Lidón aquellos dos cargos por jubilación de don Antonio Ugena, esto se efectuará «con la retención de la mencionada plaza de Maestros de Estilo, respecto de que es compatible con la de Maestro de Música de la Real Capilla, y que es un sujeto que tiene muy acreditado ser útil en el Real Colegio para esta enseñanza».

Pocas semanas después se hace un nuevo nombramiento. El favorecido es un sobrino del nuevo Maestro de Capilla, llamado don Alfonso Lidón, «en atención a la destreza de éste en el órgano». Era entonces primer organista de la Real Iglesia de San Isidro de Madrid, y pasa a ser cuarto organista de la Real Capilla, por ascenso de su tío, don José Lidón, a Maestro de Capilla. Esa Orden está fechada en Aranjuez, el 12 de mayo. Y quebrantándose en el Libro el orden cronológico, antecede a otra Orden de 6 del mismo mes de mayo, con la correspondiente corrida de escalas, pues don José Lidón había dejado de ser organista primero, y ahora le sucederá en esta categoría, con 16,000 reales, don Félix Máximo López; será organista segundo, con 12,000 reales, don José Teixidor, y será organista tercero don Pedro Anselmo Marchal.

Dos años después el apellido Lidón vuelve a salir en este Libro. En efecto, con fecha de 20 de julio de 1807 ingresa como colegial el niño Mariano Lidón. Más tarde los franceses ocupan Madrid, y el postrer asiento de ese libro del «Contralor» da una lista de Colegiales alojados en el mes de noviembre de 1808. El último alumno de esta lista es Mariano Lidón, precisamente.

Cerróse el Colegio durante la ocupación de Madrid por el ejército francés. Una vez restaurada la monarquía española se restableció aquel establecimiento docente por Real Orden de 21 de octubre de 1814, si bien ahora quedó reducido a seis el número de colegiales, que antes eran diez. El Rector percibiría 2,000 reales mensuales, con la obligación de mantener a dichos seis niños, pagar portero, ama, lavandera, barbero, templador de clave y demás gastos menudos, excepto el vestuario. Ahora podrían admitirse más niños, pero en la clase de «Porcionistas», y cada uno de éstos debería satisfacer al Rector ocho reales diarios, aparte la cama y demás mueblaje. Un pliego de asientos de las cantidades libradas por dicho concepto va encabezado por la Contaduría General de la Real Casa y Patrimonio. El primer asiento mensual data de octubre de 1815, firmándolo, así como también otros más, don Francisco Scarlatti y Robles, descendiente del compositor y clavista Domenico, y del cual trata mi citado libro *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. El último asiento está fechado en octubre de 1834.

Posteriormente pasa el Colegio por situaciones muy difíciles, como lo atestiguan varios papeles sueltos del legajo 1116. El 28 de agosto de 1817 fallece el colegial cantor más antiguo. Se llamaba Vicente Pérez, y don José Lidón presenta y firma la cuenta de lo gastado en este entierro, leyéndose aquí las siguientes partidas:

«Doce misas con arreglo a lo practicado con el último colegial que falleció en 1806, importan 48 rs. Vn.

Cera (viático, cuerpo presente, etc.), 176 rs. 8 maravs.

Caja ataúd, 160 rs.

Funeral y conducción del cadáver al camposanto, 690 rs.

A mozos que condujeron bancos, atriles y bolsas de papel para la música, 36 rs.

A mozos para conducir instrumentos de los individuos de la Real Capilla, devolverlos a su destino y repartir esquelas impresas de aviso para el funeral, 45 rs.

100 esquelas impresas, 45 rs.»

El Colegio queda suprimido por la nueva Planta de la Real Capilla, fechada el 20 de octubre de 1834. Dos semanas después los seis colegiales elevaron, con fecha de 3 de noviembre, una solicitud manifestando a la Reina Gobernadora que, por esa nueva planta, sus dotaciones se habían reducido a 12,000 reales en concepto de asignación, por haber ido aquellos muchachos a sus hogares, pues el Colegio se había destinado a hospital de coléricos, y pidiendo les concedieran 24,000 reales. La instancia fue resuelta accediendo a la petición.

Transcurridos bastantes años más, el Colegio parecía destinado a dar nuevas señales de vida, aunque no muy espléndida, sino demasiado precaria, cuando una Real Orden de 28 de septiembre de 1847 creó dos plazas de niños Cantores. Una Planta posterior, de 21 de mayo de 1849, elevó a cuatro el número de aquellas plazas, asignándose a cada una 3,000 reales y dejándoles libres del impuesto de media anata. Son palabras textuales de la disposición real : «Que haya seis plazas de niños cantores, dos exclusivamente para el servicio de Acólitos en la Real Capilla, y los otros cuatro para el coro de la Música y del Canto llano, que tengan voz a propósito para cantar en los Oficios las Lecciones, Versículos y Alabados, en la orquesta de Tiple conforme convenga a repartir y recoger los papeles».

Después el Colegio de Niños Cantorcicos estaba destinado a sucumbir, y sucumbió, en efecto, más tarde. El veterano edificio cambió de destino, aunque se mantuvo en pie cuando, reservado a fines puramente comerciales, acogió allí durante muchísimos años el popularísimo Hotel de Ventas, sin que la fachada hubiera perdido su aspecto primitivo, todo severidad y con una cruz de piedra que parecía evocar su pretérito destino. Y muy recientemente se ha perdido toda huella de aquella piadosa institución, al derribar la edificación para construir sobre el vastísimo solar otro inmueble más acorde con las exigentes necesidades urbanísticas de nuestro demoledor siglo XX.

* * *

Dejando al Colegio de Niños Cantorcicos y volviendo a la Real Capilla, debemos consignar, acerca de los músicos que servían en ella, que ni los cargos eran siempre inamovibles, ni los sueldos se abonaban a veces con la debida regularidad. Cierto que allí se ingresaba por oposición, o por opción en determinadas circunstancias, y que en las plantillas

hubo corridas de escalas cuando al producirse vacantes por defunción, jubilación e incluso destierro, como en el caso de don Sebastián Durón, que hemos señalado ya. Pero en el siglo XIX las circunstancias políticas motivaron que, por desafectos al régimen imperante, se encontraran muchos individuos con cesantías en bloque, produciendo consecuencias angustiosas para la vida económica de sus hogares. Triunfante el absolutismo en 1823 bajo el reinado de Don Fernando VII, corrieron aquella suerte cincuenta y seis individuos de la Real Capilla, entre ellos el maestro don Mariano Rodríguez de Ledesma y el violoncelista don Francisco Brunetti (que, por cierto, contra lo que suele repetirse, no era hermano, sino hijo, del famoso Cayetano Brunetti). Triunfante el liberalismo e iniciada la primera Guerra civil de aquel siglo, la Reina Gobernadora Doña María Cristina separó de sus destinos a otros cincuenta y seis salmistas y profesores de música de la Real Capilla, corriendo esta adversa suerte algunos tan acreditados como don Alfonso Lidón, don Vicente Juliá, don Joaquín Reguer y don Pedro Broca. El Archivo del Palacio Nacional conserva, autógrafo, aquel Decreto de aquella Reina. Las personas más principales afectadas por dicha separación fueron dos sumilleres de cortina, dieciséis capellanes de honor y diez predicadores de Su Majestad. Algún tiempo después marchaba al extranjero el maestro de la Real Capilla don Francisco Andrevi, y la dirección vacante recayó sobre don Mariano Rodríguez de Ledesma, readmitido ahora tras una prolongada cesantía.

He aquí otro aspecto relacionado con los sueldos. En la primera mitad del siglo XVIII, reinando aún Don Felipe V, la Real Capilla sufrió una grave crisis, dada la situación del erario español, lo cual motivó que el personal dejara de percibir sus haberes durante muchos años, aunque finalmente se reparase aquel perjuicio. Así lo comprueba un documento que reproducimos ahora con extensión, por cuanto ofrece, además, el particular interés de contener interesantes noticias necrológicas. Se halla en el Legajo 3236, y la cubierta del mismo dice así : «Relación de todos los Mússicos (*sic*) e Individuos que al press.te ay en la R.l Capilla del Rey nro S.or (que Dios gu.e), con expresión de sus nombres, empleos y sueldos que gozan al año cada uno, lo que se les está debiendo y lo que tienen percibido a cuenta ... desde primero de Henero de mill setecientos y treinta y quatro hasta fin de Diziembre de mill setecientos quarenta y tres...».

Dentro de esta carpeta figuraba una «Relazión de las personas que tienen goze por la R.l Capilla de Su Mag.d por sus nombres, ocupaciones y sueldo que gozan al año por ella desde primero de Henero de 1734 hasta fin de Diziembre de 1743». Eran las personas siguientes:

D. Joseph de Torres, Mtro. de la R.l Capilla, con 1,500 ducados de vellón al año hasta su fallecimiento el 3 de junio de 1738.

D. Philipe Falconieri, otro Mtro. de la R.l Capilla, 22,000 rs. al año. Falleció el 11 de abril de 1738.
D. Fran.co Courcelle, otro íd. íd. íd., 2,500 ducados.

Seguían a esta lista los Capellanes de Altar y Predicadores, cuyos nombres omitimos aquí. Tras ellos venían los siguientes músicos:

D. Ignacio Pérez, organista de la R.l Capilla, 1,000 ducados. Falleció el 13 de septiembre de 1742.
D. José Nebra, otro organista, 1,000 ducados.
D. Diego Lana, íd. íd., 15,000 rs. Falleció el 22 de marzo de 1736.
D. José Sánchez, íd. íd., con 300 ducados, y desde el 7 de marzo de 1743, con 500 ducados.
D. Pedro Cifuentes, íd. íd., 300 ducados.
D. Pedro Peralta, arpista, 700 ducados. Falleció el 5 de junio de 1736.
D. Francisco de León, otro arpista, 600 ducados, y desde 17 de abril de 1739, 700 ducados.
D. Jacome Faco, Violín y Violón, 700 ducados.
D. Manuel Philipis, violín, 300 ducados.
D. Jaime Clerc, otro violín, 200 íd. Falleció el 22 de octubre de 1741.
D. Gabriel Terri, íd. íd., 700 ducados hasta 22 de abril de 1738, y con 900 desde este día en adelante.
D. Miguel Xeminian, íd. íd., 15,000 rs. de vellón. Le deben ocho años. (El apellido de este músico aparece por lo común bajo la forma Geminiani).
D. Antonio Rafa, íd. íd., 1,000 ducados.
D. Pablo Facco, íd. íd., 400 ducados, y desde 22 abril de 1738 con 500 ducados.
D. Phelipe Dalpe, otro violín y viola, con 200 ducados, y desde 20 julio de 1739 con 300 ducados más por viola. (Este apellido aparece bajo la forma «Dalp» casi constantemente.)
D. Miguel Badía, otro violín, 200 ducados. Falleció el 13 de noviembre de 1737.
D. Francisco Manalt, íd. íd. Entró en primeros de 1737 con 200 ducados. En 12 de febrero de 1742 percibirá 400 ducados por haberle aumentado S. M. doscientos ducados más en atención a su mérito, sin duda.
D. Francisco Landi, íd. íd. Entró el 13 de febrero de 1742, con 300 ducados.
D. Manuel Theodosio Dalpe, viola. Entró el 20 de junio de 1740 con 200 ducados.
D. Antonio Líteres, violón, con 600 ducados, y desde 18 de noviembre de 1738 con 800.
D. Juan Cuzón, otro violón, 400 ducados. Falleció el 24 de mayo de 1738.
D. Pedro Esterlik, otro violón, 15,000 rs. vellón. Ocho años sin cobrar. (Este apellido aparece frecuentemente bajo las formas «Esterlich y «Estelric.»
D. Joseph Líteres, otro violón, con 300 ducados. Ocho años sin cobrar.
D. Francisco Joseph Fleuri, íd. íd., con 900 ducados.

D. Domingo Porreti, íd. íd., con 300 ducados, y desde 4 de abril de 1739 con 1,000 ducados, por haberle aumentado S. M. 700 ducados a los 300 que tenía.
D. Nunzio Brancarti, íd. íd., con 1,000 ducados. Falleció el 25 de marzo de 1737.
D. Bernardo Alberich, íd. íd., 500 ducados, y desde 9 de enero de 1738 con 750 ducados.
D. Francisco de Zayas, íd. íd., 250 ducados. Entró en 10 de enero de 1738.
D. José Gecebec, oboe, 800 ducados.
D. Claudio Boyene, otro oboe, 600 ducados, y desde 22 de abril de 1738 con 700.
D. Luis Buquet, íd., íd., 500 ducados, y desde 12 de febrero de 1742, con 700.
D. Gregorio de la Cuerda, clarín de la R.[1] Capilla, 500 ducados.
D. Vicente Manteli, otro clarín, 1,000 ducados.
D. Juan Martín Blumestengle, otro músico de clarín y de trompa de la R.[1] Capilla, 500 ducados.
D. Vicente Page, músico tiple, 600 ducados.
D. Manuel de la Herrería, otro tiple, 1,500 ducados.
D. José Gutiérrez, íd., íd., 900 ducados.
D. Jerónimo Bartholuzi, otro músico tiple, 15,000 reales hasta 23 de agosto de 1742, que pasó a la Santa Iglesia de Toledo; pero en 19 de noviembre de 1738 se le asignaron 100 ducados por congrua para ordenarse.
D. Juan Rapacholi, íd. íd., 1,600 ducados. Jubilado el 24 de enero de 1742 con medio sueldo.
D. Francisco Giovanini, íd. íd., 1,000 ducados.
D. Casiano López, músico contralto, 700 ducados.
D. Antonio Moreno, íd. íd., 1,000 ducados.
D. Francisco Piquer, íd. íd., 500 ducados. Falleció el 13 de septiembre de 1739.
D. Sebastián Alduch, íd. íd., 1,600 ducados. Jubilado el 8 de junio de 1743.
D. José Galicani, íd., íd., 15,000 rs. vellón, y desde 12 de junio de 1739 100 ducados más por congrua para ordenarse.
D. Francisco Larraz, músico thenor, 1,000 ducados. Falleció el 4 de agosto de 1737.
D. Joseph Lucholi, otro íd. íd., 700 ducados.
D. Francisco Barrera, íd., íd., 300 ducados hasta el 6 de octubre de 1735, en que salió de la Capilla, y desde entonces 100 ducados de congrua para ordenarse.
D. Antonio Carmona, íd., íd., 500 ducados. Recibido el 21 de junio de 1736.
D. Manuel Fernández, íd. íd., 200 ducados. Recibido el 11 de enero de 1743.
D. Joseph Canobay, músico contrabajo, 1,000 ducados. Recibido el 24 de septiembre de 1738.
D. Miguel Hernando, Maestro de Gramática del Colegio de Niños Cantorcitos, 200 ducados.
Puntador, don Pedro Olibán, 200 ducados.

También figuran en tan extensa lista los nombres de otras personas que desempeñaban diversos cargos en la capilla : ayudas de oratorio, furrieres, etc.

Todos estos acreedores recibieron sus haberes con retraso. Y entre los papeles del mismo legajo 3236 figura una lista que encabezan las palabras : «Músicos de Cámara y de la R.l Capilla a quienes se ha satisfecho su haver desde 10 de julio de 1746. Las cifras corresponden al cobro anual en los tres primeros casos.

D. Vicente Mantel, músico de la R.l Capilla y Cámara, 11,000 rs. vn.
D. Antonio Marquesini, música de Cámara, 5,500 rs. vn.
D. Domingo Porreti, músico de Cámara, 7,529 rs. vn. con 20 maravedises.
D. Mauro Alay percibió 90,352 rs. con 32 maravedies.
D. Gabriel Terri, músico de Cámara, percibió 7,529 rs.
D. Mariano Bufalini, músico de Cámara, percibió 15,000 rs.
D. Pablo Facco percibió 7,529 reales.

Otra hoja suelta que se incorporó a los pliegos citados da una lista de «Fallecimientos de diferentes Individuos Músicos de la R.l Capilla desde el año 1747». Sólo incluye los cinco siguientes nombres:

D. Joseph Gutiérrez, tiple. Falleció el 7 de Henero de 1747.
D. Antonio Literes, violón. Falleció el 18 de septiembre de 1747.
D. Vicente Manteli, clarín. Falleció el 25 de marzo de 1748.
D. Casiano López, contralto. Falleció el 13 de julio de 1749.
D. Gregorio de la Cuerda, clarín, Falleció el 2 de octubre de 1749.

Esta hoja suelta añade a continuación el siguiente dato : «A D.n Juan Eovlan (?, caligrafía difícil), baxón, le cesó la renta en la Capilla el 28 de noviembre de 1748.

* * *

Aunque podrían prolongase estos Apuntes Históricos con sólo trasladar parte de las copiosas noticias que hemos recogido en el Archivo del Palacio Nacional, forzoso es dejar la materia para otra ocasión, dada la longitud del presente artículo, no sin antes manifestar nuestra profunda gratitud a sus competentes y benévolos funcionarios.

ÍNDICE

	Páginas
El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales, por Higinio Anglés	3
Ein heute noch lebender Volkslied bei J. Vasquez (1560), por Marius Schneider	25
Italian and English traits in the music of Thomas Morley, by Frank Zimmerman	29
La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI), por José M.ª Alvarez Pérez	39
Trois documents inédits relatifs a la Chapelle flamande de Philippe II et Philippe III, par Paul Becquart	63
Instrumentos musicales folklóricos de España, por M. García Matos	77
Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística, por José M.ª Llorens Cisteró	91
Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI, por Santiago Kastner	115
Corresponsales de Miguel Gómez Camargo, por Miguel Querol	165
Un tratado de Organería del siglo XVIII, por Francisco Baldelló	179
Las variantes en la canción popular, por Juan Tomás Parés	195
La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños cantorcicos, por José Subirá.	207

Music Library

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANUARIO MUSICAL

Volumen XIII

(1958)

BARCELONA, 1958

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

BARCELONA : EGIPCIACAS, 15

PUBLICACIONES

I. — MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

1. **La Música en la Corte de los Reyes Católicos.** Vol. I. *Polifonía religiosa.* Por HIGINIO ANGLÉS, Director del I. E. de Musicología. Madrid, 1941. (144+182 págs.)

2. **La Música en la Corte de Carlos V,** con la transcripción del *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela,* de LUYS VENEGAS DE HENESTROSA (Alcalá de Henares, 1557). Por H. ANGLÉS, Director del I. E. de M. Barcelona, 1944. (205+217 págs.)

3. **Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela,** de LUYS DE NARVÁEZ (Valladolid, 1538). Transcripción y estudio por E. PUJOL, colaborador del I. E. de M. Barcelona, 1945 (59+91 págs.)

4. **Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco,** de JUAN VÁZQUEZ (Sevilla, 1560). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Barcelona, 1946. (48+227 págs.)

5. **El Cancionero Musical de Palacio** (siglo XV). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Vol. I. Barcelona, 1947.(45+250 págs.)

6. **Facultad orgánica,** de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (Alcalá de Henares, 1626). Transcripción y estudio por S. KASTNER, colaborador del I. E. de M. Vol. I. Barcelona, 1948. (76+209 págs.)

7. **Tres libros de música en cifra para vihuela,** de ALONSO MUDARRA (Sevilla, 1546). Transcripción y estudio por E. PUJOL, colaborador del I. E. de M. Barcelona, 1949. (96+135 págs.)

8. **Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.** Ms. Bibl. Medinaceli, sign. n.º 13230. Transcripción y estudio por M. QUEROL, Secretario del I. E. de M. en Barcelona. Vol. I. Barcelona, 1949. (56+135 págs.)

9. **Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.** Vol. II. Transcripción y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1950. (26+154 págs.)

10. **El Cancionero Musical de Palacio.** Vol. II. Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Barcelona, 1951. (34+210 págs.)

11. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. I : *Missarum Liber I* (Roma, 1544). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1952. (73+314 págs.)

12. **Facultad orgánica,** de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (Alcalá, 1626). Transcripción y estudio por S. KASTNER. Vol. II. Barcelona, 1952. (32+276 páginas.)

13. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. II : *Motetes I,XXV.* Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1953 (38+202 págs.)

14. **El Cancionero Musical de Palacio.** Vol. III. Estudio preliminar por JORGE RUBIÓ. Introducción y edición crítica de los textos literarios por JOSÉ ROMEU FIGUERAS. (En prensa.)

15. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. III. *Missarum Liber II* (Roma, 1544). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1954. (42+192 págs.)

16. **Opera Omnia,** de FRANCISCO GUERRERO. Vol. I : *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589). 1.ª parte. Transcripción por V. GARCÍA. Revisión y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1955. (47+125 págs.).

17. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. IV. *XVI Magnificat* (Venecia, 1545). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1956. (67+132 págs.)

(Sigue en la 3.ª página de cubierta)

18. **Romances y Letras a tres voces** (s. XVII). Ms. 1370-1372, Bib. Nac. Madrid. Transcripción y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1956. (55 + 126 págs.)

19. **Opera Omnia,** de FRANCISCO GUERRERO. Vol. II. *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589), 2.ª parte. Transcripción por V. García. Revisión y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1957. (21 + 78 págs.)

20. **Valderrábano, Enríquez de: Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas** (Valladolid, 1547). Transcripción y estudio por E. PUJOL. (En prensa.)

II. — ANUARIO MUSICAL

Viene publicándose anualmente desde 1946.

III. — CATÁLOGOS MUSICALES

1. **Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.** Por H. ANGLÉS, Director del I. E. de M., y J. SUBIRÁ, Secretario del mismo Instituto en Madrid. Vol. I: *Manuscritos.* Barcelona, 1946. (XVIII+490 págs.)

2. **Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.** Por H. ANGLÉS y J. SUBIRÁ. Vol. II: *Impresos.* Barcelona, 1949. (XVI+292 páginas.)

3. **Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.** Por H. ANGLÉS y J. SUBIRÁ. Vol. III: *Impresos; Música práctica.* Barcelona, 1951. (XXIII+410 págs.)

IV. — MONOGRAFÍAS

1. **El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.** Por MARIUS SCHNEIDER, del I. E. de M. Barcelona, 1946. (472 págs., con numerosos ejemplos e ilustraciones.)

2. **El Quijote en la música.** Por VÍCTOR ESPINÓS, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Barcelona, 1947. (XIII+132 págs., con numerosas ilustraciones.)

3. **La danza de espadas y la tarantela:** *Contribución musical, etnográfico-arqueológica al problema de los ritos de medicina.* Por M. SCHNEIDER, del I. E. de M. Barcelona, 1948. (204 págs., con 72 ilustraciones y 32 ejemplos musicales.)

4. **El poeta-compositor de Iriarte y el cultivo español del Melólogo (Melodrama),** por JOSÉ SUBIRÁ. 2 vols. Barcelona, 1949 y 1950. (510 págs.)

5. **El teatro del Real Palacio** (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II, por JOSÉ SUBIRÁ. Madrid, 1950. (300 págs.)

V. — CANCIONERO POPULAR ESPAÑOL

1. **Cancionero musical de la provincia de Madrid.** Vol. I. Materiales recogidos por MANUEL GARCÍA MATOS. Edición crítica por MARIUS SCHNEIDER y JOSÉ ROMEU FIGUERAS. Barcelona-Madrid, 1951. (L+96+105 págs.)

2. **Cancionero musical de la provincia de Madrid.** Vol. II. Materiales recogidos por MANUEL GARCÍA MATOS. Edición crítica por MARIUS SCHNEIDER y JOSÉ ROMEU FIGUERAS. Barcelona-Madrid, 1952. (99+180 págs.)

3. **Cancionero musical de la provincia de Madrid.** Vol. III Materiales recogidos por MANUEL GARCÍA MATOS. Edición crítica por J. TOMÁS y J. ROMEU FIGUERAS. (En prensa.)

MÚSICA HISPANA

Serie A: CANCIÓN POPULAR:

1. **Doce canciones populares españolas, con acompañamiento de piano,** por J. RODRIGO. Barcelona, 1952.

Serie B: POLIFONÍA:

1. **Cristóbal de Morales: Misa «De Beata Virgine»,** a cuatro voces mixtas. Transcripción por H. ANGLÉS, pbro. Barcelona, 1953.

2. **Antología polifónica española profana** (siglos XV-XVII), por MIGUEL QUEROL. (En prensa.)

Serie C: MÚSICA DE CÁMARA:

1. **P. Antonio Soler: III Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1952.

2. **Francisco Manalt: Sonatas n.ºs I y II para violín y piano.** Transcripción y realización por J. A. DONOSTIA, Barcelona, 1955.

3. **P. Antonio Soler: I Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1956.

4. **P. Antonio Soler: II Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1957.

5. **P. Antonio Soler: IV Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1958.

6. **P. Antonio Soler: V Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1959.

7. **Francisco Manalt: Sonatas n.ºs III y IV para violín y piano.** Transcripción y realización por J. A. DONOSTIA. (En prensa.)

SHL
WITHDRAWN
LONDON
LIBRARY

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

Precio : 90 ptas.